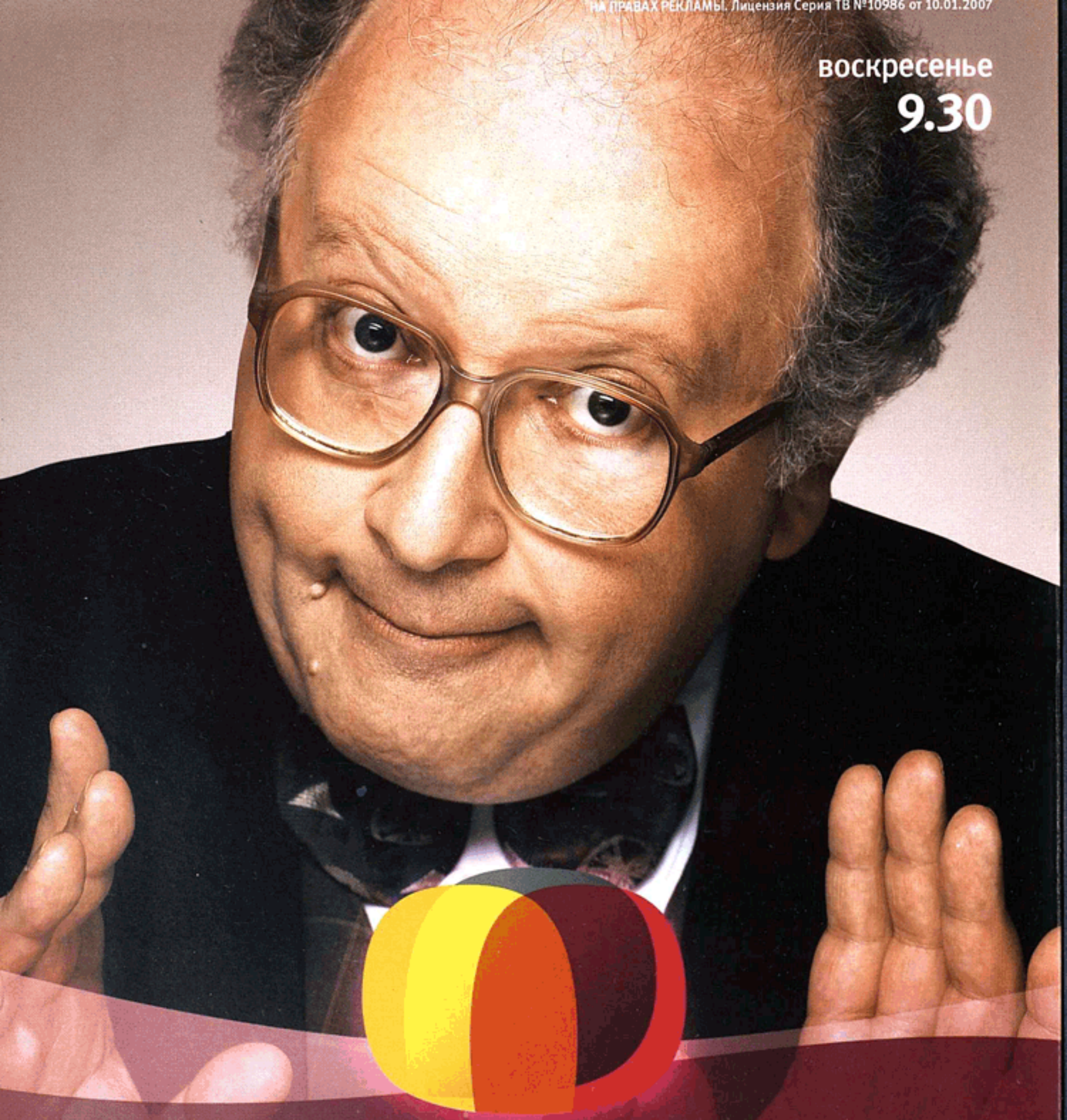
ИСКУССТВО КИНО

2008

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ. Лицензия Серия ТВ №10986 от 10.01.2007

воскресенье
9.30



телеканал
Домашний

Павел Любимцев
ГОРОДСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

Распахните глаза – вас ждёт путешествие! Столицы мира и крохотные городки, галереи и музеи, рестораны и ярмарки... Знаменитые памятники, интреснейшие факты, любопытные детали. Живите увлечённо!

в производстве:

«Непрощенные»
Автор сценария и режиссер Клим Шипенко
В ролях: Татьяна Васильева, Александр Демидов, Евгений Пронин, Константин Демидов, Константин Соловьев, Михаил Бабичев, Ксения Буравская, Олег Долин, Ольга Ломоносова, Владимир Симонов, Борис Хвошнянский, Анатолий Лобоцкий.

«Если нам суждено...»
По мотивам романа Л. Лукиной «Если нам судьба»
Автор сценария Эверт Паязат
Режиссер Александр Аравин
В ролях: Александр Домогаров, Елена Руфанова, Сергей Маховиков, Елена Великанова, Алексей Панин, Альберт Филозов, Михаил Владимиров, Татьяна Лютаева

«Дата собственной смерти»
Экранизация романа Анны и Сергея Литвиновых
Автор сценария и режиссер Денис Червяков
В ролях: Сергей Шакуров, Анатолий Белый, Александра Флоринская, Екатерина Вуличенко, Анатолий Петров

Г Р У П П А К О М П А Н И Й GP

GP

представляет

Смотрите на DVD

ПЕРВАЯ
ВИДЕОКОМПАНИЯ

❑**УБИЙСТВЕННЫЙ ПРОГРЕСС: ЦАРСТВО ИЗОБИЛИЯ ДЛЯ НЕКОТОРЫХ ПОТРЕБИТЕЛЬСТВО — РЕЛИГИЯ ВСЕЙ СТРАНЫ. И ХРАМ ЭТОЙ РЕЛИГИИ — ТВ. ИСТОЧНИК МОДЫ, ПРОИЗВОДИТЕЛЬ ОБРАЗЦОВ...** *ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ* ❑**ОТ СОБЧАКА — К СОБЧАК ВМЕСТО ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗАЦИИ ПОЛИТИКИ, ВМЕСТО РЕАБИЛИТАЦИИ СМЫСЛА МЫ МОЖЕМ ПОЛУЧИТЬ ОКОНЧАТЕЛЬНО ДИСКРЕДИТИРОВАННЫЙ МЕЙНСТРИМ** *ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ* ❑**ТРИДЦАТЬ ТРИ: КОЛЛЕКТИВНЫЙ ОМАЖ КИНО ...НО ЭТА ИРОНИЯ — ТОЛЬКО ЩИТ, ВЫСТАВЛЕННЫЙ АВТОРАМИ, ЧТОБЫ ОХРАНИТЬ НЕЖНОСТЬ, КОТОРАЯ ОКУТЫВАЕТ ИХ ЛЮБОВЬ К КИНО** *НИНА ЦЫРКУН* ❑**ЗВЕЗДА, БУНТАРКА, СКАНДАЛИСТКА УЖЕ В ПЯТЬ ЛЕТ Я ПОНЯЛА, ЧТО ОКРУЖАЮЩИЙ МИР МНЕ НЕ ПОДХОДИТ** *ЖАННА МОРО* ❑**ПОСТОРОННИЕ? ТЕЛЕКРИТИКА — ЭТО И ЛОЦМАН, И ЭКСПЕРТ-КОНТРОЛЕР ТОГО, ЧТО ПОЯВЛЯЕТСЯ В ЭФИРЕ** *АННА КАЧКАЕВА* **ЗОНА РИСКА СТРАШНО, КОГДА ВДРУГ ОСОЗНАЕШЬ, КАКИЕ ФИЛЬМЫ ПРИНОСЯТ ДЕНЬГИ. И ЧТО? ПЫТАТЬСЯ СНИМАТЬ ТО ЖЕ САМОЕ?** *АННА МЕЛИКЯН* ❑**«ИГРА С АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛОМ»: СВОБОДА ПО ПРАВИЛАМ ОТБОР, МОНТАЖ И ОЗВУЧАНИЕ — ВОТ ВАША СТЕПЕНЬ СВОБОДЫ** *СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА* ❑**КЛИМОВ. И ВСЕ-ТАКИ Я ВЕРЮ... Я ПОМНЮ ЭЛЕМА ТОЛЬКО ЖИВЫМ... НАДЕЮСЬ, НА ТОМ СВЕТЕ ДУША ЕГО УСПОКОИЛАСЬ** *АЛЕКСАНДР ГЕЛЬМАН* ❑**ВЕЛИКАЯ КАТАСТРОФА УСИЛИЯМИ ВЛАСТЕЙ В РАЗНЫХ СТРАНАХ НЕ ПЕРЕСЫХАЛ ПОТОК КРОВИ... СКОЛЬКИХ НЕСОСТОЯВШИХСЯ ГЕНИЕВ УНЕСЛА ЭТА ЧУДОВИЩНАЯ ЖАТВА...** *ГЕННАДИЙ ДАДАМЯН*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №4/08

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ

Потребители с большой дороги

Консьюмеризм — идеология новой России

8

ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ

Легализация лояльности

Художник и власть: Россия единая

РЕПЕРТУАР

15

НИНА ЦЫРКУН

Каждому — СВОЕ

«Каждому свое кино» — 33 коротких фильма крупнейших режиссеров мира. Проект Каннского фестиваля

19

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Интим не предлагать

«Каждому свое кино» — 33 коротких фильма крупнейших режиссеров мира. Проект Каннского фестиваля

23

ВИКА СМИРНОВА

Поэма без героя

«Не трогайте топор», режиссер Жак Риветт

26

ОЛЬГА ЗИБОРОВА

Миссис Икс

«Георг», режиссер Пеэтер Симм

29

КАТЯ ТАРХАНОВА

Цельновязаный жакет

«День радио», режиссер Дмитрий Дьяченко

32

ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА

Вперед на четвереньках

«Мы из будущего», режиссер Андрей Малюков

ИМЕНА

37

НИНА ЦЫРКУН

Командор Кейн

Портрет Майкла Кейна

45

ЖАННА МОРО:

«Я не мечтала стать звездой, я искала приключений»

Высказывания актрисы комментирует Беатрис Тулон

РАЗБОРЫ

53
ОЛЕГ КОВАЛОВ
Наш ответ Джойсу
«Улисс» Джойса — «Человек с киноаппаратом» и «Колыбельная» Вертова

MEDIA

63
Секретная служба телевидения
О функциях телекритики. «Круглый стол» «ИК»

ОПЫТ

85
АННА МЕЛИКЯН:
«Все вопросы — к Андерсену...»
Беседу ведет Тамара Дондурей

97
СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА
Игра в неигровое
Беседу ведет Мария Бейкер

ПУБЛИКАЦИИ

105
НЕЯ ЗОРКАЯ
Литературный быт
Страницы архива: дневниковые эссе «Мы и заграница», «Блок-69», «Лето и осень 1974-го»

130
«Элем Климов. Неснятое кино»
Фрагменты книги

130
АРМЕН МЕДВЕДЕВ
Он будет нас беспокоить

133
АЛЕКСАНДР ГЕЛЬМАН
Ему было трудно ладить с собой

137
АЛЕКСАНДР СОКУРОВ
Яростный, мощный человек

138
ОТАР ИОСЕЛИАНИ
Предписанная трагедия

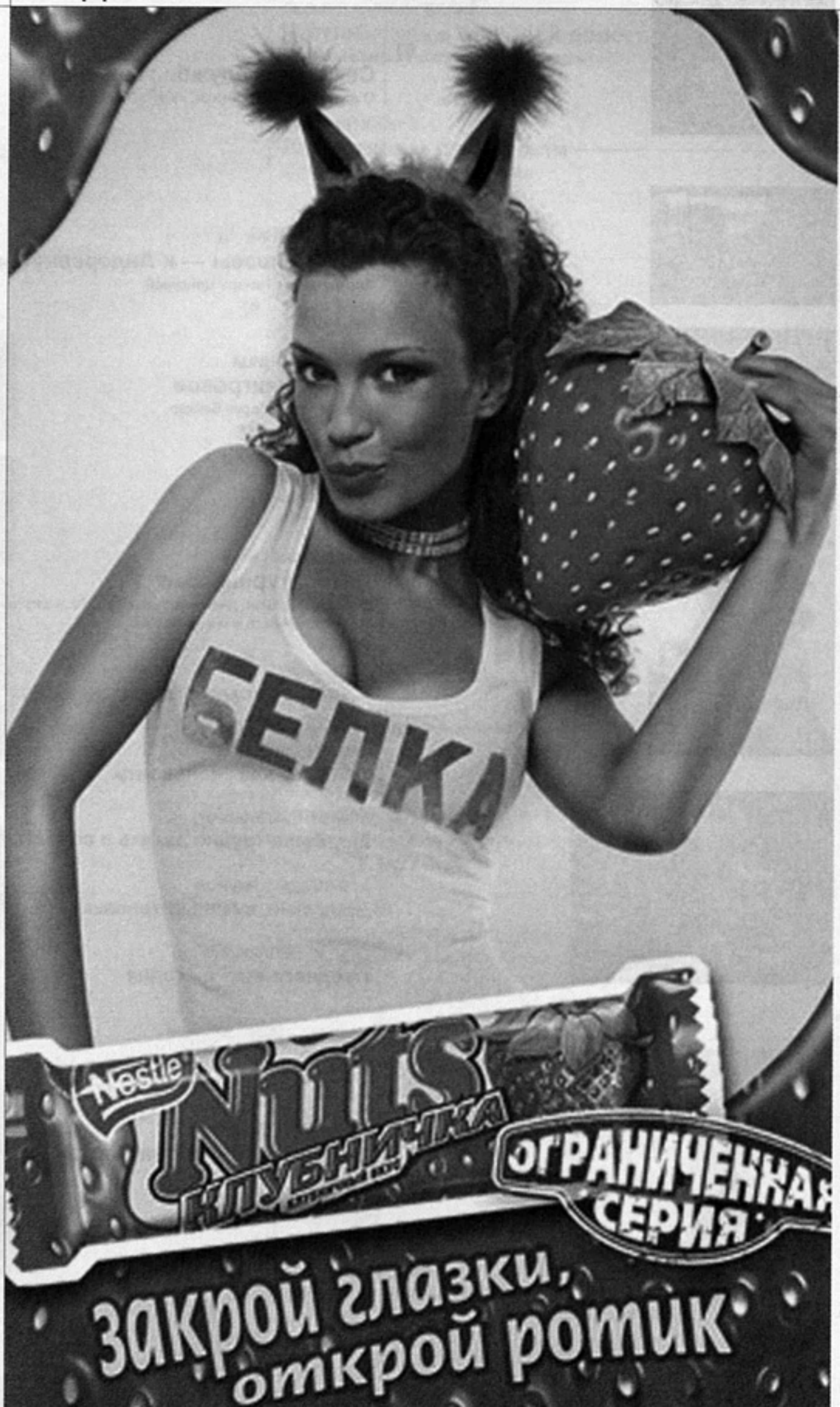
ЧТЕНИЕ

141
ОВАКИМ ДИШДИШЯН
Вниз по Евфрату на плотах
Фрагменты книги

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ

Потребители с большой дороги

В МГУ на юридическом факультете на втором курсе училась девушка. Юридический — один из самых блатных факультетов, и у нее были богатые родители, мама владеет крупной посреднической фирмой в Тамбове, а один из ее родственников был заместителем министра внутренних дел России. На восемнадцатилетие девушке подарили джип.

У нее был тусовочный приятель, который тоже учился в блатном ВУЗе — что-то из области изящных искусств. У него тоже элитные родители, мама была в прошлом советницей одного из российских министров, а сейчас занимала важный пост в каком-то банке. На день рождения ему тоже подарили джип.

Приятель девушки тем не менее нуждался в деньгах. Он решил похитить девушку, потребовать с ее родителей выкуп — двести тысяч долларов. У него был знакомый, «лицо кавказской национальности», которого уже привлекали по обвинению в убийстве, но отпустили за отсутствием улик.

Они сняли под Москвой дачу, под каким-то предлогом вывезли девушку. Но в дороге она что-то заподозрила, стала вырываться. Тогда они ее убили (горло перерезали), труп бросили чуть ли не у дороги.

Убийство раскрыли в считанные дни — не то из-за полной неумелости наследивших преступников, не то потому, что родственник девушки все-таки замминистра внутренних дел. Убийц арестовали, они раскололись. Сейчас родители станут нанимать дорогих адвокатов, но, видимо, их сыну светит несколько лет на зоне.

Вот такая история.

Дальше начинаются оценки и выводы.

Самый простейший такой: что разводить философию? Такие вещи всегда и везде были и будут.

Рассусоливать тут нечего — ловить надо, судить надо. Да и расстреливать неплохо было бы. А ахать и охать «о, времена, о, нравы!» — смешно. Последние десять тысяч лет на планете Земля такие времена и нравы — в пещерах, особняках, бараках, типовых домах, среди богемы и бомжей, студентов и предпринимателей, на рабочих окраинах...

Везде были, есть, будут ублюдки. К счастью, их все-таки всегда и везде меньше, чем нормальных людей, — поэтому они и считаются «ублюдками», социальной и человеческой патологией.

Весьма трезвое и здравое рассуждение.

И все же что-то меня в этом универсальном ответе «уроды — они и есть уроды» не устраивает. Да, человеческое уродство, физическое и психологическое, универсально — но в разные времена оно проявляется существенно по-разному.

Можно ли в этой луже крови увидеть лицо нашего времени? Да. Можно.

Я не знаю конкретных деталей этого дела, потому и не называю имен. Однако, исходя из логики и здравого смысла, могу пофантазировать, попробовать построить «типичную схему» — может быть, не данного конкретного, но подобного убийства.

Богатый молодой человек — родители джип дарят. Что ж — если уж денег не хватает — опять не обратился к родительскому кошельку?

Да потому что — стыдно! Да и противно клянчить... Взрослый человек, восемнадцать лет, должен сам уметь зарабатывать, а не просить. Вот и нашел способ заработка. Выбрал — что проще и достойнее. Выбрал то, что не стыдно.

А на что ему деньги? Ну, не на создание же своего бизнеса, надо думать. Тем более все это случилось как раз на Новый год, а через месяц — студенческие каникулы... Праздник — деньги — убийство. «Они устали» — и хотят отдохнуть. И отдохнуть, опять же, так, чтобы стыдно не было.

Социальные мотивы? Не ревность, не аффект, не месть — равнодушное корыстное убийство, но не с целью обогащения и накопления, а с целью престижного потребления. Убить, чтобы покупать модные тряпки-железки и развлечения, убийство, совершенное модными молодыми людьми, по модным мотивам, чтобы не отстать от моды.

А-а-а, скажет читатель, вон куда метит автор.

«Общество потребления» виновато, ранний капитализм, еще «бездуховность» вспомните. Большой привет вам из советской литературы 50—60-х годов, живописавшей «ужасы капитализма». «Среда заела».

Нет, конечно. Никакие социальные условия ничуть не оправдывают убийцу — это его личный свободный выбор. Но социальные обстоятельства помогают понять убогие мотивы убийцы.

Бездуховное время. Ни казенная религиозность, ни казенный патриотизм, ни самодовольный и агрессивный национализм, ни очень редкое и тоже агрессивное диссидентство не определяют реальный дух времени.

Настоящий дух времени, живая «национальная идея» совсем в другом.

Потребление — причем на халяву. Рента.

А как иначе может быть в нефтерентной стране, которая скачками, толчками в какие-нибудь пятнадцать лет перелетела из царства нужды и дефицита в царство изобилия... для некоторых? Причем число этих «некоторых» — и абсолютное, и относительное (по отношению ко всей массе общества) — резко растет в последние пять-шесть лет, поднимается, как пена в пивной кружке.

Только слепой этого не видит. Только лицемер может не понимать неизбежность этого. И только толстокожий может не чувствовать отвратительность, пошлость и опасность этого.

Потребительство — религия всей страны. Но прежде всего, конечно же, речь идет о молодежи.

И храм этой религии — прежде всего, понятно, ТВ. Источник моды, источник смысла, производитель образцов.

Когда модные ТВ-поп-звезды с ужимками и прыжками несут какую-то ахинею про державу-родину-президента, сразу видно — ни хрена не верят ни одному звуку, «гонят картину». Верят только в те бабки, которые получат.

А когда они же проповедуют о прелестях сладкой потребительской жизни, то эта проповедь — живая. Люди верят в то, что говорят. Проповедуют личным примером. И им в ответ тоже верят.

ТВ — огромная совокупность рекламных роликов. Но прежде чем рекламировать чипсы и зубную пасту, джипы и кремы, надо рекламировать то общество, ту Систему, в рамках которой все это имеет не только утилитарный смысл, — в рамках которой это круто и необходимо.

Вот этой рекламой Смысла и занято ТВ. И это — повторяю — честная работа. Люди проповедуют то, во что сами верят, что составляет живое содержание *их* жизни. И заражают своей верой других.

«Легко ли быть молодым?» (название модного фильма 1980-х). Во всяком случае это — привилегия (правда, быстро проходящая). Людям платят не за их труд, способности и т.д., а просто за молодость.

Внутри общей на всех нефтяной ренты есть подразделения. Самое главное и вкусное — наверху: административная рента. В грязном низу, «на дне» — нищенская социальная рента (пенсии, пособия). А есть рента молодости: например, в Москве невозможно устроиться на работу, если тебе больше пятидесяти, очень трудно за сорок, но необыкновенно легко в двадцать. Молодость — самый рыночный товар. Почему? Модно. В обществе потребления-рекламы-гламура иначе быть не может: старые хрычи в качестве топ-моделей «не катят», а в другом качестве люди непрестижны.

И позор молодому не получать в месяц больше 1000 долларов. Понимаете? Не просто трудно жить меньше, чем на 1000, а — позорно.

Ну да, бездуховность, вера в «хлеб единый и халявный» отвратительна в человеке и тупикова для страны — все так. Но все-таки, при чем тут убийство, спросит читатель? Что, все «потребители» готовы убивать?

Нет, разумеется, не все. Огромное большинство об этом и не думает — просто хотят потреблять, но боятся закона, а главное, нет в них агрессии, чтобы пойти на насилие, тем более, убийство. Да «и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...»

Но вот агрессивно-инфантильному человеку, не верящему ни в Бога (крестик на шее не в счет), ни в черта, а только «в квартирный вопрос», — такому человеку куда легче переступить черту. Да и черты-то нет...

Бога нет, рефлексии нет, общественного мнения нет — тормоза сбиты, а навигатор показывает на бутики. Ну почему же не переехать встречного-поперечного?

«Все богатеют разными способами, так и мне поскорей захотелось разбогатеть». Точных слов не помню, но смысл, что на даровщинку, поскорей, без труда! На всем готовом привыкли жить, на чужих помочах ходить, жеваное есть. Ну, а пробил час великий, тут всяк и объявился, чем смотрит...

— Но, однако же, нравственность? И, так сказать, правила.

— Да об чем вы хлопочете? — неожиданно вмешался Раскольников... доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать...»

Идейный убийца (прообраз террористов) Раскольников презирает своих безыдейных коллег.

Ну-с, сейчас в этом внутрицеховом споре окончательно и бесповоротно победили убийцы во имя желудка. Может, это и есть убийственный прогресс?

ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ

Легализация лояльности

VII съезд партии «Единая Россия»

Апрельский (2008) съезд партии «Единая Россия» ознаменовался подготовительным форумом. Форум — как это стало модным в последние годы — собрал представителей интеллектуально-экспертной элиты и востребованной творческой интеллигенции. Над повторяемостью и предсказуемостью этой структуры отношений между властью и интеллигенцией можно было бы долго иронизировать и даже конструировать юмористические формулы вроде «Дня Суркова». Нам, однако, интереснее не схематизм и повторяемость этой реальности и не ее сходство с не очень давней реальностью «Дня Суслова», а то, что «сурковскую» реальность от «сусловской» отличает коренным образом. А именно: если в 60-е годы прошлого века интеллигенция допускалась в попутчики советской власти через жесткое сито тестов на лояльность — от идеологической верности до дресс-кода — и тем легализовывалась, то сегодня в первых рядах «попутинцев» — радикалы постмодерна, авангардисты, аполитичные нонконформисты.

...В конце 60-х Евгений Евтушенко констатировал в полудиссидентской поэме под названием, прошу заметить, «Казанский университет» (главный положительный герой — Ленин, отрицательный — «гасильники свободы»): «Хитро оттепель-паскуда обманула нас вчерась. Грязь прокиснувшая — худо. Хуже — если смерзлась грязь» (в поэме эти слова Илье Ульянову произносит простой крестьянский человек, кажется, там еще было дальше: «Продышись, Илья Ульянов, сына выдыши душой»). Немногим ранее «Казанского университета» другой столп шестидесятничества, Василий Аксенов, рассказывал в лирической зарисовке «Товарищ Красивый Фуражкин» о том, в чем же его и его соратников обманула «паскуда», — а именно, о своей надежде на дружескую, равноправную, уважительную и взаимную лояльность с коммунистическим режимом.

Более иронический и рефлексирующий, но не без искренней надежды, Булат Окуджава подшучивал над своей верой в то, что «для друзей строят каби-

неты, вот построят — тогда станет легче жить». Хотя его надежды были издевательски абсурдными: он размещал в безальтернативной реальности 60-х по номенклатурным кабинетам Старой площади «Беллу» и «Фазиля» — то есть наиболее далеких от всего этого персонажей шестидесятнического Парнаса, — логика ожиданий тут была неподдельной. Власть, коль скоро она становится менее противной, не такой страшной, а то вдруг доброжелательной и — хотя бы и в лице отдельных референтов и советников «своей», — можно будет позволить себе полюбить. И в дальнейшем этого не стесняться. Гармонизировать тем самым свою творческую жизнь, нуждающуюся в возможности творить легально (то есть публично — и чтобы печатали!), с поставленным властью необходимым условием — лояльностью.

В принципе, здесь стоило бы говорить не только о 60-х годах прошлого века. Но и о 60-х годах позапрошлого. А также обо всех других периодах оттепели, которые в России всякий раз начинаются с того, что на короткое время интеллигенции (скажем так, в рамках ее мейнстрима) становится не стыдно солидаризироваться с властью. С учетом, однако, того обстоятельства, что, вопреки аксиоме Дмитрия Быкова, история России — это не только «День сурка», но и все-таки спираль, в которой каждый последующий виток отдаляется от предыдущего. Каким бы похожим он ни казался.

Повторяющийся фактор в системе «Оттепель — заморозки» — это понимание «свободы слова» как свободы монолога. За исключением кратких периодов оттепели, «власть» оценивает недавний «свежий ветер свободы», как «вражий голос», а «интеллигенция» требует немедленно предоставить ей полную свободу для тотальной дискредитации власти, при этом чтобы сама власть и ее наглые клевреты заткнулись и свободе слова не мешали.

Вместе с тем эпоха сменялась эпохой. Феодально-бюрократическая — номенклатурно-тоталитарной. Последняя — авторитарно-демократической. И перемены были вовсе не столь формальны и поверхностны, как полагает Быков. Во всяком случае, тот виток спирали, который начался в 1991 году, продолжается сегодня и продолжится завтра. От предыдущего он отличается системно. Прежде всего, реальной многосубъектностью социально-политического пространства, когда авторитарные тенденции соседствуют и конфликтуют с демократическими, но не претендуют на то, чтобы превращать механизмы своего влияния на оппонентов и союзников в тоталитарный беспредел. Авторитаризм, в конце концов, отличается от тоталитаризма хотя бы тем, что в самом своем названии родствен «авторству» и, значит, «авторизации». Поэтому он может быть грубым, может быть преступным, но он — в диалоге, а не в коллапсе, как тоталитаризм, который пожирает сначала врагов, потом оппонентов, а в дальнейшем — попытавшись смягчиться и гуманизироваться — самое себя.

Вот почему сегодняшнее состояние диалога между властью и интеллигенцией представляет собой нечто новое и иное в сравнении с теми формами привлечения «деятелей науки и культуры» к участию в партийных форумах, о которых так любят сегодня вспоминать оппоненты режима.

Дело в том, что ситуация остается в пределах преемственности. Путин сегодня — и Медведев завтра — это не Брежнев, не Хрущев, не Сталин. Это Ельцин. И все генетические подобия и сходства не означают тождества: разговор идет про другое.

За минувшие 17 лет механизмы диалога «власть — интеллигенция» в публичном формате пережили несколько этапов.

Первый, который, как справедливо заявляет Владимир Владимирович Познер, завершился летом 1996 года, был этапом неограниченной демократии, быстро превратившейся в информационную анархию.

Ситуация была предопределена исторически. Медиацентризм советского общества превратился в конце 80-х — в момент распада партийного контроля за СМИ — в главный механизм саморазрушения системы. В результате колоссальные ожидания, которые связывались со СМИ на рубеже 90-х, ког-

да доверие к журналистам многократно превышало показатели политиков, а некоторые редакции («АиФ» и «Взгляд») избирались на Съезд народных депутатов РСФСР практически в полном составе, рухнули под собственным чрезмерным весом. На фоне руин развалившейся системы идеолого-пропагандистского производства и в отсутствие механизмов экономического или политического регулирования в условиях демократии общество и власть достаточно быстро оказались в тупике. И если еще в первые дни после «августовской революции» новые назначения на телеканале «Останкино» соперничали по значимости с назначениями в КГБ и МИД, то уже к середине 1992 года СМИ начисто утратили свои лидирующие социальные позиции. Редакционная политика, в отсутствие экономических стимулов и политических рамок, приобрела стохастический и волюнтаристский характер. Предвестниками «информационных войн» и «большого пиара» середины 90-х предстали партизанские информационные нападения харизматических журналистов, ни от кого не зависимых главных редакторов и самодеятельных политических группировок: какой-нибудь грандиозный «чемодан компромата» вполне мог стать результатом дружеской попойки или, напротив, глубоко мотивированной личной ненависти, и на этом фоне осознающие свою надвигающуюся уникальность журналистские коллективы провозглашали торжественные «хартии», в которых декларировали свое священное право на безответственность и произвол.

Собственно, в недрах наиболее «отвязанных» и прогрессивных демократических проектов начала 90-х — прежде всего таких успешных и качественных, как газеты «Коммерсантъ» и «Сегодня», а также телекомпания НТВ и радио «Эхо Москвы» — созрела новая медиаэпоха, начало которой традиционно связывают с летней президентской кампанией 1996 года. Эпоха выросла из нового, несоветского медийного стиля, из только что освоенных представлений о возможностях медиаэкономики, а главное, из осознания действенности СМИ как механизма прямого воздействия на власть и общество с целью извлечения совершенно конкретных бизнес-результатов (иногда несоразмерных в сравнении с любыми инвестициями в СМИ).

Короткий «медовый месяц» новой реальности, впоследствии названной «олигархической», представлялся ее организаторам — вдруг ощутившим свою профессиональную мощь олигархам, сотрудникам администрации президента и журналистам «качественных СМИ» — временем сбывшихся надежд. Энергичная медиакампания в течение нескольких часов вбивала гвозди в гроб еще вчера неколебимого политического клана Коржакова, гигантские денежные потоки по одному слову текли в нужную точку пространства для организации избрания мэра города Воловьи Лужки, а журналисты Пула, похлопывая по плечу Не Пожелавший Назвать Себя Источник В Кремле, объясняли последнему под двадцатую рюмку водки, как и в каком порядке надо реанимировать массовое либеральное движение в стране (или там реструктуризировать алюминиевую отрасль).

Достаточно быстро эпоха уникальных журналистских коллективов перешла в стадию террористической медиакратии. СМИ превратились в оружие массового психологического поражения, в произвольном и бесконтрольном порядке применяемое «по площадям» в интересах все более мелких и все менее ответственных политико-экономических кланов. «Свобода слова» на исходе 1999 года отчетливо воспринималась всеми как медиакратический произвол СМИ, способных на все, но и опасных для всех (включая самих себя).

Вот почему новый этап, связанный с приходом к власти Владимира Путина, большинством был воспринят «на ура». Первые шаги нового режима по пресечению произвола СМИ, впоследствии названные «удушением свободы слова», не вызывали особых возражений даже внутри «уникальных журналистских коллективов» — там еще помнили, как первый медийный погром был учинен в либеральной редакции газеты «Сегодня» ее демократическим владельцем Владимиром Гусинским на рубеже 1996 и 1997 годов (без малейших

возражений со стороны входивших в его медийные активы столпов свободной журналистики Алексея Венедиктова и Сергея Пархоменко).

Идеология борьбы Путина против «уникальных журналистских коллективов» была проста, понятна всем и для очень многих приемлема: эта «уникальность», влияя на настроения огромных масс людей, не может и не должна определяться по принципу информационного самозахвата. В зависимости от экономических возможностей небольшой группы медиарейдеров, порожденных, в свою очередь, исключительно уровнем коррупционного по своей сути доступа к бюджетным финансовым потокам.

VII съезд партии «Единая Россия»

Альтернативой медиакратии, однако, стала не демократия, а своего рода авторитарная анархия. Произошел «размен» — новые медиаолигархи разменяли свое право называться олигархами, то есть по своей воле и своему усмотрению вмешиваться в процесс формирования информационной повестки дня. В возможность осуществлять «кормление» на вверенном их попечению сегменте эфира, выстраивать экономическую политику по своему усмотрению, если только экономика не будет иметь никакого отношения к политике.

Очень быстро медиакратия сменилась «рейтингократией» — эфирный мейнстрим замкнулся на себя с целью постоянного нагнетания рейтинга; произошла тотальная дегуманизация и деморализация телевизионного пространства. На этом фоне управляемые новости практически утратили свою роль рычага управления массовым сознанием в политической сфере. Вместо того, чтобы получить управляемость в сфере информационной политики, власть получила огромную аполитичную массу, легкомысленно и безответственно голосующую за того, за кого будет сказано, но не имеющую инерции убежденности, а потому неустойчивую к угрозе любого — цветного, красного или черного — идеологического реванша (здесь имеется в виду не реванш какой-то определенной идеологии, а идеологической определенности в дезориентированном и растерянном обществе).

Вот почему сегодняшние попытки апеллировать к «творческой интеллигенции» только по своей неудачной форме напоминают сусловские времена. Сусловско-лапинское телевидение объявляло нелегальным все, что было (или казалось) недостаточно лояльным. Телевидение Эрнста, Добродеева и Кулистикова приводит население страны к присяге на верность шоу-идолам: Пугачевой, Малахову, другому Малахову, Петросяну и Пьяных, выводя новос-

ти, политику и идеологию за пределы мейнстрима. А поскольку гламур легализует только мейнстрим, то сама по себе политическая лояльность в сегодняшней России оказывается столь же нелегальной и маргинальной, как в сусловском СССР — свободное предпринимательство, правозащита и порнография.

И если в сусловские времена «одобрямс» интеллигенции был нужен власти в качестве фильтра для отделения легальных и лояльных от не вполне лояльных — то есть нелегальных, то сурковские игры с интеллигенцией по замыслу противоположны. «Приличные люди» из творческого мейнстрима — причем по-возможности именно нонконформисты, постмодернисты и абстракцисты — нужны собственно власти: для легализации лояльности как таковой.

И это — вполне позитивно. Более того, власть, нуждающаяся в социальной санкции, а также интеллигенция, которая ищет формы лояльного диалога с властью, — это элементы новой, нетоталитарной реальности. Беда лишь в том, что пустота боится природы, и поиски смысла политической жизни начинаются с той стороны, где его по определению не имеется. Действующие «хозяева дискурса» сами порождены шоу-реальностью малаховско-петросяновского разлива, и для них любой проект начинается с телекартинки, а заканчивается рейтингом. Вместо того чтобы привести интеллектуально состоятельных политиков (условно говоря, нового Собчака) на площадку интеллигенции и дать им возможность инициировать диалог с обществом, идеологи режима пытаются наступить на грабли 89—90-х годов. Превратить потенциальных шоуменов в эффектные картинки для новых, но теперь уже более осмысленных телевизионных шоу про политику.

Вместо интеллектуализации политики нам пытаются предложить политизацию интеллигенции, но (в силу инерции профессиональных и творческих навыков) по формату «Дома-2» и «Аншлага». Это опасная ошибка на уровне постановки задачи — вместо легализации лояльности, вместо реабилитации смысла мы можем получить окончательно обессмысленный и дискредитированный мейнстрим. И тогда идеологию следующего этапа развития России будут формировать какие-нибудь совсем неизвестно откуда взявшиеся маргиналы. Давайте вспомним: безработный художник-недоучка из мюнхенской пивной побеждает не потому, что он — умнее, сильнее или точнее оппонентов. А потому, что вдруг оказывается единственным, кто на фоне опостылевшего всем и обессмысленного псевдополитического шоубизнеса предлагает разговор по-существу. Даже если разговор этот безумен и разрушителен для общества.

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Неглинная, дом 18,
офис 3
Тел.: +7 (495) 969-24-72
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

Р Е П Е Р Т У А Р

GILLES JACOB PRÉSENTE

LE FILM ANNIVERSAIRE
DU FESTIVAL DE CANNES

chacun son cinéma

Une déclaration d'amour au grand écran

Théo Angelopoulos
Olivier Assayas
Bille August
Jane Campion
Youssef Chahine
Chen Kaige
Michael Cimino
David Cronenberg
Jean-Pierre & Luc Dardenne
Manoel De Oliviera
Raymond Depardon
Atom Egoyan
Amos Gitai
Hou Hsiao-Hsien
Alejandro Gonzáles Iñárritu
Aki Kaurismäki
Abbas Kiarostami
Takeshi Kitano
Andrei Konchalovsky
Claude Lelouch
Ken Loach
David Lynch
Nanni Moretti
Roman Polanski
Raoul Ruiz
Walter Salles
Elia Suleiman
Tsai Ming-Liang
Gus Van Sant
Lars Von Trier
Wim Wenders
Wong Kar Wai
Zhang Yimou

PRODUIT PAR LE FESTIVAL DE CANNES
ET ELZÉVIR FILMS

avec le concours du Centre National de la Cinématographie
avec le soutien de la FNCF, de Canal + et de L'Oréal
en association avec Studio Canal et Arte
avec le soutien de DIGimage, LVT et Air France

France inter · France culture · Le Monde · Télérama

PYRAMIDE DISTRIBUTION

НИНА ЦЫРКУН

Каждому — СВОЕ

«Я преодолел 9000 километров, чтобы отдать это вам».
Название фильма Вонг Карвая

По инициативе своего бессменного президента Жиля Жакоба Каннский кинофестиваль в честь юбилея сделал омаж не столько себе, сколько кинематографу — заказал и показал уникальный фильм «Каждому свое кино», который теперь дошел и до России. Трехминутные микросюжеты для альманаха поставили тридцать три лучших режиссера мира из двадцати пяти стран. Фестиваль праздновал шестидесятилетний юбилей через двенадцать лет после юбилея самого кино, отсчитывающего свой век от 1895 года. Хотя на самом деле рождение кино можно отсчитывать не с момента первого киносеанса, а так, как в некоторых культурах считают рождение человека — с момента зачатия. И тогда его история будет не короче, чем у других искусств; другое дело, что на наших глазах она заканчивается, а кино в его классическом виде уступает место некоему новому аудиовизуальному зрелищу. Одновременно с этим меняется и весь его антураж, то есть кинотеатр, каким он был прежде, и, соответственно, процедура зрительства, иначе говоря, весь связанный с кинематографом социопсихический комплекс.

В 30-е годы польский теоретик Стефан Темерсон, отвечая на вопрос

«Каждому свое кино»
(Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence)
Режиссеры: **Теодорос Ангелопулос, Ольвье Ассаяс, Билле Аугуст, Вонг Карвай, Гас Ван Сент, Вим Вендерс, Амос Гитай, Алехандро Гонсалес Иньярриту, Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн, Раймон Депардон, Маноэл ди Оливейра, Аки Каурисмяки, Аббас Киаростами, Такэси Китано, Андрей Кончаловский, Этан Коэн, Джоэл Коэн, Дэвид Кроненберг, Джейн Кэмпион, Клод Лелуш, Дэвид Линч (специальный монтаж), Кен Лоуч, Нанни Моретти, Роман Поланский, Рауль Руис, Вальтер Саллес, Элия Сулейман, Хоу Сяосень, Ларс фон Триер, Цай Минлян, Чжан Имоу, Майкл Чимино, Чэнь Кайгэ, Юсеф Шахин, Атом Эгоян**
Cannes Film Festival / Elzevir Films
Франция
2007

о генезисе кино, писал, что оно рождено потребностью образотворчества. В связи с этим он вспоминал бушменскую легенду о девочке, которая высекла искры, ставшие звездами на небе, — «этом огромном экране, окаем которого опирается на земную твердь». В проекционной кабине сидел «великий механик», а «главными постановщиками» были жители Земли. Следующим этапом неудержимой потребности образотворчества по Темерсону стало Средневековье: эксперименты Роджера Бэкона с оптическими линзами и волшебный фонарь Джамбаттисты дела Порта, эксперименты Жозефа Плато, витражи Пол-Дивеса, подсвечиваемые «проектором» солнечного света. Я бы добавила от себя пример из Нового времени с художником Жан-Луи Эрнестом Месонье. Он, чтобы изобразить бег иноходца, сажал на него сына, тот пускал коня в аллюр, а художник скакал сбоку, изучая комбинации ударов копыт о землю. А впоследствии Месонье проложил в своем имении рельсы и раскатывал по ним в открытом вагончике, на ходу делая наброски скачущей лошади. Вот вам и съемка с движения, и тележка долли. Словом, как заключает Темерсон, отсчитывать начало кинематографа от Эдисона или Люмьера столь же нелепо, как утверждать, будто Гутенберг положил начало поэзии. Кино, считал он, есть реализация психической потребности человека, оно существует в нас самих, а не в бобинах с пленкой, причем потребность восприятия образов соседствует с потребностью их восприятия. То есть польский теоретик в 30-х годах предвосхитил «коперниканскую революцию», осуществленную Эдгаром Мореном в 50-х, который, размышляя над тайной воздействия кино, усматривал его специфику не в способности репродуцировать реальность, не в фотографировании ее с помощью камеры, а в психическом механизме потребности его восприятия.

Участник проекта «Каждому свое кино» Рауль Руис в фильме «Дар» передоверил собственное «послание» сидящему в пустом кинозале слепому рассказчику (Майкл Лонсдейл) — это, конечно, альтер эго любимого писателя чилийца Руиса — Борхеса, привившего режиссеру вкус к текстам-лабиринтам и прихотливым логическим ребусам. «Дар» можно считать парафразом фильма Руиса «Разбитый образ», где рассказывалось, как чилийские индейцы победили в войне с завоевателями-испанцами. Теперь речь идет о том, как полвека назад архиепископ послал в дар племени кова 16-миллиметровый проектор и радио. Две недели спустя индейцы разломали подарки, словно дети, пытающиеся узнать, «как это устроено». Но еще через два года они, как бы реализуя потребность и образотворчества, и восприятия образов, сделали свой проектор — из дерева и устроили «храм радио», где крутили «Касабланку». Индейцы таким образом не только в очередной раз победили навязываемую им западную культуру своей хтонической магией, но и продемонстрировали неотвратимость рождения кино, заложенного в самой природе, где на огромном экране-небе каждый вечер зажигаются звезды и восходит луна.

Возвращаясь к сегодняшнему дню и фотографической способности кино, надо сказать, что она дошла до своего предела в абсолютном компьютерном совершенстве, а агрессивное давление визуальности замыливает глаз, отталкивая взгляд, будто пресытившийся образами. Это рождает тоску по мнимому несовершеству картинки с «зерном», заставляет искать «правды» в черно-белой картинке. Условия смотрения в современном мультиплексе, где блики экранчиков сотовых телефонов, принимающих и отправляющих SMSки, разрушают волшебную ауру суггестивного погружения в экранное действо, которое отличается от телевизионного только размерами.

В былые времена темнота и неподвижность вводили зрителя в гипнотическое состояние, обеспечивая интимное слияние с «иным» миром. Бывает ли так теперь? Что такое «Темнота» братьев Дарденн — сегодняшний день или воспоминание о прошлом? Девушка, глядя на экран, горько рыдает, не замечая, как сидящий рядом воришка запускает лапу в ее сумочку. Она тоже лезет в сумочку — за платком, натыкается на чужую ладонь и, то ли ища

сочувственного понимания, то ли невольно повторяя в гипнотическом трансе жест экранной героини, прижимает эту руку к своей щеке. Кен Лоуч с тоской вспоминает кинотеатр в маленьком промышленном городке, где показывали европейские фильмы: «Не то что мы были такими уж рафинированными киноманами — просто эти фильмы оказывались посмелее, и еще это было отличное место, чтобы водить туда девчонок. Единственная проблема заключалась в том, что блох там было больше, чем зрителей. К сожалению, сейчас этих кинотеатров уже нет: им на смену пришли мультиплек-

«Каждому свое кино»

сы... Блохи, наверное, тоже исчезли, однако они прихватили с собой европейские фильмы».

Лоучу вторит Вим Вендерс. В захолустном городке в Конго мужчины-бездельники торчат в «кино-видеосалоне», где завороженно поглощают кино про войну, рассказывает он. «Мы засняли сеанс, на котором шел фильм «Падение «Черного ястреба». В полной темноте этого кино-видеосалона, при помощи инфракрасной съемки. Никто не замечал нас с нашими камерами: и дети, и взрослые были в страшных когтях вечной войны». Трезвое понимание зрительских предпочтений Дэвид Кроненберг прячет за абсурдистским стёбом «Самоубийства последнего еврея в последнем кинотеатре на земле», грустно констатируя ненужность высоколобого артхауса. Но вот уборщица в кинотеатре (Ела Санько), одержимая любовью к тому кино, которого уже нет, героиня фильма Андрея Кончаловского, красноречиво названного пандан Дарденнам «В темноте», пользуется своей властью, чтобы, как дракон, охранять доверенное ей сокровище от вторжения «варваров», перед которым сам режиссер, как и его собратья, бессилен. Выпроваживая из пустого зала целующуюся парочку, которая явно явилась в кинозал не за тем, чтобы смотреть кино, пожилая женщина с демоническими глазами ставит перед кассой табличку «Билеты проданы» и спешит назад, чтобы в одиночестве в бессчетный раз смотреть «8½».

Беззаветная преданность кино неизвестного числа безымянных зрителей нашла отражение и в картине Такэси Китано «Один прекрасный день». Самого себя режиссер посадил в будку киномеханика. А в зале — только один зритель, обыкновенный крестьянин, пришедший откуда-то издалека, чтобы целый день просидеть в зале, терпеливо пережидая и обрыв пленки, и ее возгорание, оставив на полу кучу окурков как молчаливое свидетельство неведомых нам эмоций, ради которых он преодолел расстояние. Вероятно, он мог бы и дома вставить в плеер кассету или диск и смотреть что угодно и сколько душе угодно. Но ему почему-то обязательно надо было сесть в затертое кресло в этом пустом зале перед большим экраном.

Так или иначе, кино и кинотеатр в их традиционном виде и понимании исчезают на наших глазах, настраивая на элегическое, ностальгическое воспоминание о прошлом. Комментируя проект, Гас Ван Сэнт говорит, что едва услышал о нем, вспомнил кинотеатр «Багдад» в Портленде, штат Орегон, возведенный в причудливом «роскошном» стиле «Тысячи и одной ночи», каких давно не строят. «Мой личный штат Айдахо», — добавил он, — там тоже показывали, и для меня это очень много значит». Много, потому что кинотеатр — не просто место, где крутят кино. Он, по словам Вонг Карвая, «может вызвать в памяти терпкий запах очищенного апельсина, тепло ноги в шелковом чулке или просто кусок темноты, которую рассекает луч надежды». Поэтому, в поисках утраченного времени, вкуса своего пирожного «Мадлен» (говоря словами Пруста), большинство участников проекта либо возвращаются к временам детства, как Чжан Имоу, в фильме которого малыши, ожидавшие, как праздника, начала сеанса кинопередвижки, так и засыпают, не дождавшись; либо печально рисуют нынешнее состояние кинозрелища, как Атом Эгоян, перемещающий «Жанну д'Арк» Дрейера на экранчик мобильного телефона зрительницы в зале.

Каждое трехминутное высказывание глубоко личностно и несет на себе характерные черты индивидуального почерка. «Три минуты» Тео Ангелопулоса — это приношение «синьору Синема» — Марчелло Мастроянни, вместившее в себя сущностные моменты творчества греческого режиссера, автора «Взгляда Улисса»: образ дороги, как пути к себе, и отсутствие активного действия, взгляд в прошлое, как мучительная процедура погружения в память. Жанна Моро (с удивительным лицом, не тронутым пластическим хирургом) проходит пустынными холлами условного «кинотеатра «Парадизо», символа умирающей культурной почвы, останавливается перед входом в зал, откуда струится волшебный свет. На фоне пустого экрана, сгорбившись, сидит Марчелло, к которому она обращает диалог из фильма Антониони «Ночь», где они оба снимались. Усталость и духовное омертвение, которые сыграл там Мастроянни, — это теперь и сама смерть того кино, душою которого был великий артист. Одновременно фильм Ангелопулоса — это еще и свидетельство о снятом на пленку как о *спасенном*. Поиски Улисса, забредающего в хаос, ведут к дому, которым навсегда останется архив кино, некий кинотеатр «Иллюзион», хранящий для нас и тех, кто будет жить потом, утраченный для повседневности культурный след. Впрочем, этот след еще актуален, к примеру, для тех плачущих женщин, переживающих трагическую любовь Ромео и Джульетты, лица которых показал в своем сюжете Аббас Киаростами.

Для каждого из режиссеров, участвовавших в этом коллективном омаже, кино — не только профессия, но и судьба, причем подчас не только собственная, а жизнь семьи, рода. Зритель у Клода Лелуша рассказывает спутнице о том, как его отец впервые привел в кинотеатр на Больших бульварах свою будущую жену, как потом в 1943 году мать пряталась там с детьми от нацистов — и на экране проходят кадры-свидетели прошлого — Фред Астер с Джинджер Роджерс, Татьяна Самойлова, Жан-Луи Трентиньян и Анук Эмме в фильме «Мужчина и женщина», за который сам Лелуш получил «Оскар» на Голливудском бульваре. Для египтянина Юсефа Шахина вся жизнь и вовсе сосредоточилась между двух самых значимых моментов: когда он впервые приехал в Канн, включивший в программу его фильм, оставшийся тогда незамеченным, и когда получил-таки свою «Пальму», которую ждал сорок семь лет.

Общий синефильский настрой проекта не отменяет здравомысленной иронии по отношению к своему занятию, некогда вполне жестко отчеканенной Хичкоком, ненавидевшим сверхсерьезных актеров «Метода» (то есть игравших по системе Станиславского) и отвечавшим им на вопросы про зерно роли: «Это только киношка!» Вот пожилая пара в фильме Романа Поланского, негодуя, смотрит неприятное для них откровенное кино с Сильвией Кристель

да еще под аккомпанемент «неприличных» стонов откуда-то сзади. Вызывают директора, камера панорамирует в зал — и мы видим тучного мужика, застрявшего в рухнувшем кресле: «Я упал!» А Ларс фон Триер и вообще снял миниатюрную «черную комедию» в духе анекдота. Но смею предположить: эта ирония — только щит, опасливо выставленный авторами, чтобы охранить ту нежность, которая окутывает их любовь к кино.

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Интим не предлагать

К шестидесятилетнему юбилею Каннского фестиваля его президент Жиль Жакоб предложил своим любимым режиссерам снять — независимо друг от друга, так сказать, «вслепую», — по трехминутной короткометражке, с условием: действие должно происходить в кинотеатре. Бюджет был выделен скромный — примерно по двадцать пять тысяч евро на фильм, и, как признался Жакоб, согласились далеко не все. Кто-то сослался на сильную занятость (как Скорсезе и Спилберг); кто-то — на отсутствие интереса к предложенной теме (неблагодарный Тарантино, получивший в 1994 году «Золотую пальмовую ветвь» за «Криминальное чтиво»); а кое-кто — тоже из лауреатов фестиваля, причем трехкратных — попытался отказаться, но отчаянное email-проклятие Жакоба «Shame on you!!!», набранное самым крупным кеглем, неожиданно усовестило братьев Коэн. В итоге на приглашение откликнулись тридцать шесть человек, из присланных ими миниатюр получился стоминутный фильм под названием «Каждому свое кино, или Те острые ощущения, которые охватывают вас, когда гаснет свет и начинается кино».

Понятно, что участие в подобном чествовании кинематографа и Каннского фестиваля наводит не только на размышления о собственных взглядах на кино, но и на патетический лад, чреватый безвкусицей и мемуаром «о себе в искусстве». К чести участников альманаха подавляющее их большинство уверенно обошло эту западню, а попались только двое: Юсеф Шахин и Клод Лелуш.

Восьмидесятилетний египтянин Шахин (новелла «Сорок семь лет спустя»), не комплексуя, сделал омаж самому себе — его трехминутка, вероятно, самая провальная в сборнике наряду с агиткой Амоса Гитая и странной бессмыслицей Вонг Карвая. «Сорок семь лет спустя» состоит из двух эпизодов: непризнанной молодости (1954, никто толком не рецензирует фильмы Шахина и премий ему тоже не дают) и документальных кадров Канна-1997, когда наконец-то он получил специальный приз. Куда более изобретательный и менее самодовольный, чем у Шахина, «мемуар» Лелуша («Кинотеатр на бульваре») начинается с истории знакомства его родителей — естественно, на сеансе в кино, куда отец пробрался, преследуя понравившуюся девушку. Далее Лелуша уносит в коллаж из наиболее значимых вех его биографии, неизменно связанных с кино (главное впечатление — калатозовские «Летят журавли»). Своеобразное семейное воспоминание снял и Цай Минлян («Это сон»). Его миниатюру отличает свойственная азиатам непосредственность и какое-то с трудом поддающееся анализу очарование сновидения. Бесхитростнее всех решил задачу Нанни Моретти («Дневник киномана»), наговорив в камеру различные курьезные воспоминания о детстве; получилось просто и со вкусом.

Режиссера как комическую фигуру, отделенную от публики пропастью взаимонепонимания, представил палестинец Элия Сулейман («Неловкость»). Остальные авторы предпочли истории, не связанные или не обязательно связанные с их светлой личностью. Интересно, что скромное пожелание юбиляра-заказчика (действие должно происходить во время киносеанса) в некоторых случаях не было соблюдено — и эта вольность обеспечила альманаху приятное разнообразие.

Так, бразилец Вальтер Саллес («До Канна 8 944 км») снял спор, переходящий в рэп, двух темпераментных соотечественников на фоне развалюхи-кинотеатра с афишей — и тут можно усмотреть печальный юмор — «400 ударов», фильма 1959 года, возможно, лучшего в послужном списке Трюффо. Один хвастается, что был в Канне, другой ему не верит — в итоге первый сознается, что все наврал. Смысл: есть еще уголки на планете, где кино, не говоря уж о красных ковровых дорожках и институте звезд, — это прежде всего миф.

Маноэль ди Оливейра («Единственная встреча»), при упоминании которого последние лет двадцать принято указывать на возраст режиссера — сейчас ему девяносто девять лет, — прислал забавную, но не более, миниатюру о знакомстве Хрущева с папой римским (каким именно — не уточняется, видимо, Иоанном XXIII). Это исторический анекдот с участием Мишеля Пикколи, пополнившего свою коллекцию эксцентричных ролей: недавно он сыграл у Иоселиани в «Садах осенью» пожилую матушку главного героя, теперь вот советского генсека. Но остается загадкой, какое отношение этот скетч имеет к основной теме сборника.

Еще один неформальный и иронический взгляд на будущее кинематографа предложил Дэвид Кроненберг, снявший эпизод «Самоубийство последнего еврея в последнем кинотеатре на земле». Однако, посмотрев его, мы не узнаем ничего сверх того, что уже узнали из названия.

Особняком стоит и салонная миниатюра Тео Ангелопулоса («Три минуты»), снявшего монолог Жанны Моро, обращенный к (ушедшему) Марчелло Мастроянни.

Еще более герметичен Дэвид Линч («Абсурда»), представивший сюрреалистическое действо (ножницы, фигурки, женское пение, пустота), рассчитанное, видимо, на профессиональных дешифровщиков его творчества.

Вопреки стараниям Шахина, альманах избежал юбилейной помпезности. К примеру, простолюдины Кена Лоуча, чей «Хэппи энд» завершает сборник, и вовсе саботируют киносеанс: обсудив репертуар в очереди за билетом, отец с сыном решают вместо пребывания в душном зале пойти на футбол.

Прочие новеллы отвечают условию Жакоба и вполне отражают то, как современные режиссеры видят современное кино, в чем усматривают его роль. И здесь выделяются три аспекта, иногда пересекающихся: кино как профессия (на некоторых примерах мы остановились выше), кино как чудо (переживания зрителя в кинозале) и кино как бегство (взгляд на зрителя, приходящего в кино).

Чудесная природа кинематографа, если не углубляться в теоретические тонкости, состоит в его способности полностью захватить внимание публики, загипнотизировать ее. Заметим, что эта природа не сводится к визуальному аспекту — так, незрячей героине фильма Алехандро Гонсалеса Иньярриту («Анна») для глубокого переживания достаточно реплик, доносящихся с экрана, и божественной музыки «Презрения». Интересно, что все, кто сделал ставку на зрительское переживание, отказались цитировать комедии или коллективно-пропагандистские ленты: не смех и не энтузиазм, а широко раскрытые глаза зрительницы (чаще симпатичной, но не всегда) — вот, пожалуй, единственная и кочующая из фильма в фильм иллюстрация «высокого воздействия кинематографа». Воистину, если бы такого штампа не существовало, этот альманах установил бы его сам.

Согласно «Каждому свое кино», магия «седьмого искусства» сродни слезоточивому газу: зрители женского пола плачут или почти плачут у братьев Дарденн — под душераздирающего «Наудачу, Бальтазар» Брессона (новел-

ла «Во мраке»), у Аббаса Киаростами («Где ж мой Ромео?»), у Андрея Кончаловского («В темноте»), у вышеупомянутого Гонсалеса Иньярриту и даже у Атома Эгояна («Двойной счет»), который чуть ли не единственный ухитрился снять за три минуты совершенно серьезную и неожиданно годаровскую по духу ленту о современном функционировании образов при помощи мобильных телефонов. Впрочем, глубоким переживаниям не мешает и флирт. У Вонг Карвая к флирту вообще сводится все кино («Я преодолел 9000 км, чтобы отдать это вам»), а у Гаса Ван Сента («Первый поцелуй») мальчик, начиная кинопоказ в пустом зале, одновременно включает и собственную эротическую грезу. Единственный фильм с емкой интригой на тему любовного треугольника удалось снять Оливье Ассаясу («Рецидив»).

Еще одна работа («Дар») принадлежит великому Раулю Руису, по обыкновению создавшему картину о множестве вещей сразу: об ослепшем режиссере, о связи зрения и религиозности, об индейцах, сначала разрушивших подаренные им кинопроектор и радио, а после заново смастеривших их из дерева и поклонявшихся им как божествам (феномен, известный как бриколаж).

Где-то между «кино-чудом» и «кино-бегством» затерялась лента Джейн Кэмпион об эстетически чувствительной «насекомой», попавшей сперва под обаяние музыкального фильма, а после — под чей-то ботинок («Леди-жук»). Ее тонкость — в обнаружении тайного родства между синема и инсектами.

Другой важный аспект кинематографа — его социальная, развлекательно-анестезирующая составляющая. Кино в качестве аттракциона — форма бегства от повседневности, а главное — от самого себя, причем в буквальном смысле — как попытка спрятаться в темном кинозале, зачастую еще и полном народу (толпа — отличный способ стать анонимным). Впрочем, большинство режиссеров не проникли дальше демонстрации самого этого бегства.

Раймон Депардон («Кино под открытым небом») показал, как с наступлением сумерек собирает публику и начинает работу муниципальный кинотеатр под открытым небом в Багдаде.

Мистериальную подготовку к киносеансу, подобную настройке большого оркестра, — постепенное появление публики, реплики, смех, поиски мест и спутников, затемнение — живописно отобразили и вечные соперники Чжан Имоу и Чэнь Кайгэ, снявшие по ностальгическому ретро. Чжан («Вечер в кино») создал поэтическую зарисовку (одну из лучших в сборнике) на тему приезда чудесного синематографа в деревню: ожидание сеанса, трапеза механиков за натянутой простыней и... засыпание мальчика с появлением первых кадров. Чэнь («Деревня Шансю») тоже показал провинциальный сеанс, во время которого ради поддержания электрического напряжения в кинопроекторе подросткам пришлось крутить педали велосипеда, затем режиссер сопоставил их босоногое детство, полное неведения, с одиночеством благородного старика, слепого от рождения, спустя много лет пришедшего в безлюдный кинозал.

Аки Каурисмяки, отточивший свой стиль до неразличимости между серьезностью и пародией, снял рабочих, которые после окончания смены все как один покупают по билету и маршируют в кинозал, где забываются под уютный рокоток проектора («Литейный цех»). С той же целью приходит в сельский клуб и японский крестьянин («Один прекрасный день»), но его желанию не суждено исполниться (примечательно, что, желая подчеркнуть чудесную природу кинематографа, авторы непроизвольно отправляют своих персонажей в захолустье, подальше от городской искушенности). В будке механика сидит Такэси Китано, и у него — в лучших (или худших) комических традициях — постоянно что-то ломается. Не удается как следует отдохнуть и героям Романа Поланского («Эротическое кино») — почтенной паре, которой на просмотре фильма для взрослых мешают стоны постороннего зрителя, но оказывается, что тот стонет от боли, ибо свалился в партер с бельэтажа. В абсурдную ситуацию попадает и ковбой братьев Коэн («Мировое кино»), не верящий тому, что в Техасе крутят турецкий фильм с субтитрами (!). А чтобы все-таки погрузиться в иллюзию кино, герою Ларса фон Триера («Профессии»)

в исполнении самого Ларса фон Триера приходится размозжить голову болтливому соседу при молчаливой поддержке зала. Таким образом, хорошо видно, что режиссеров волнует развлекательная составляющая их бизнеса — и, соответственно, комфорт зрителя как частного лица. Все рецензенты альманаха похвалили остроумие фон Триера, топором отстоявшего священную тишину во время киносеанса.

Но вот чего практически нет в сборнике, так это фильмов, посвященных кино как *действию* — будь то самим съемкам и экзистенциальному опыту, с ними связанному, будь то мобилизации зрителей в результате просмотра или просто тем или иным социально-политическим проблемам. И это при том, что Жакоб посвятил альманах памяти Феллини, который, как известно, фетишизировал съемочный процесс. Бог с ней, с камерой, как слово, приравненной к штыку, но среди тридцати трех картин не нашлось ни одной, кроме беззубой «Войны во время мира» Вима Вендерса, в которой прочитывалось бы хоть какое-то отношение к внекинематографической реальности. Совсем в отдельный санаторий отправляется и израильтянин Амос Гитай, проведший в своем фильме неуместную аналогию между террористическими бомбежками Израиля и Холокостом («Диббук в Хайфе»). Более забавная (но в нашем ракурсе, скорее, печальная) пародия на социальную роль кинематографа — эпизод Билле Аугуста, в котором кино примиряет и даже сближает мусульманскую женщину и датских националистов («Последнее свидание»). Глядя на якобы «социалистического» Каурисмяки, становится неуютно оттого, что механический труд и небуржуазный быт рабочих — и их последующий механический «досуг» в кино, который столь же отчужден, как и их работа, — вполне устраивают режиссера, довольствующегося комическим потенциалом зрелища волосатых пролетариев и бывших хиппи, тупо уставившихся на экран.

Эпиграфом к альманаху стоит вопрос: «Он все удивлялся, почему мы всегда стремимся делать большие вещи, прежде чем научимся хорошо делать маленькие?» Увы! Если судить по этому сборнику (во всех остальных отношениях очень качественному и достойному), современные режиссеры, включая лучших из них, отнюдь не стремятся создавать действительно большие вещи (если таковыми не считать бюджет или хронометраж). Теория малых дел, пафос частного переживания, комфорт маленького человека — вот что сегодня заботит всех, включая Ларса фон Триера. Я повторю это еще раз, ибо когда-то такое было немыслимо: ни одного фильма-действия, не говоря уже о фильме левого направления. Похоже, что современное кино (в лице и репрезентативных, и неизвестных авторов) охотно устраивает судьба слезоточивого аттракциона, статус развлечения и прибежища для тех, кому не до нюансов.

Но возникают вопросы: нет ли в поспешности, с какой художник согласен быть поставщиком «чистого искусства», симптомов того, что перед нами и не «чистое», и не «искусство»? Разве аттракцион не предполагает чего-то большего, чтобы оказаться в результате хорошим (не пошлым) развлечением — подобно тому, как нормальные пейзажи подразумевали у китайских акварелистов занятия даосской философией, а у Ван Гога — безумие и самозабвенность?

Месяц назад в Гамбурге закрылся старейший городской бордель. Это респектабельное, в лучших традициях прошлого заведение обанкротилось, будучи не в силах конкурировать с расположенными по соседству ночными клубами, с индивидуальным бизнесом, с азиатским и восточноевропейским демпингом. Случай далеко не единственный — бордели, эта архаичная форма секс-индустрии, в последние годы закрываются по всей Европе. Дополнительный сильный удар нанес совсем уже ненаказуемый и неуловимый Интернет — ибо с ним расцвело индивидуальное предпринимательство: публичные дома нового типа обращаются уже не к улице, а к онлайн-порталам. Есть подозрение, что и кино — если забудет о своей сверхзадаче не только удовлетворять, но и влиять на общество — разделит печальную участь домов терпимости.

ВИКА СМИРНОВА

Поэма без героя

Меня часто удивляло, что Бальзака прославляли главным образом за его наблюдательность; а мне всегда казалось главным его достоинством то, что он фантазер, и фантазер страстный.

Шарль Бодлер

1

С первого взгляда картина Риветта может показаться старомодной костюмной драмой: великолепной и скучноватой, подобострастно цепляющейся за текст Бальзака и больше занятой воссозданием духа эпохи, нежели истинным комментарием к ней.

Чем еще может отличаться экранизация, как не стремлением автора сказать что-нибудь от себя?

В действительности перед нами картина иного рода.

«Не трогайте топор» — образец любопытного сочетания постмодернистской игры[1], подлинной драмы, карикатуры на любовный роман (с его преувеличенными страстями, ходульностью романической схемы (аскеза, шантаж, монастырь) и любовного чувства, которое каждый раз уникально и не может подпасть под стереотип.

Словом, в постановке Риветта истинны не субъекты, а отношения, не *кто* выражает, а *что* выражается. Отсюда и откровенно декламационный характер любовной фразы и демонстративное лицедейство актеров, настаивающих на театральной природе игры.

Текст Бальзака — это «поэма без героя», любовь без возлюбленного. Здесь отметаются любые попытки

«Не трогайте топор» ***(Ne touchez pas la hache)***
По мотивам новеллы Оноре де Бальзака «Герцогиня де Ланже»
Авторы сценария **Жак Риветт, Паскаль Бонитцер, Кристин Лоран**
Режиссер **Жак Риветт**
Оператор **Вильям Любчански**
Художник **Эмманюэль де Шовиньи**
Композитор **Пьер Аллио**
В ролях: **Жанна Балибар, Гийом Депардье, Мишель Пиколли, Бюль Ожье и другие**
Pierre Grise Productions
Франция
2007

[1] Аутентичность реалистических описаний здесь встречается с кодами черного и социального романов.

взглянуть в лицо персонажа (что мы можем увидеть, кроме маски, натянутой на пустоту?)

Здесь дает о себе знать авангардность Бальзака, создавшего не «энциклопедию нравов», а «физиологию» страсти, ценившего иллюзорность Парижа больше изворотливого ума Растиньяка, загадочную «пустоту» Дзамбинеллы — больше трагедии обманутого возлюбленного, словом, предпочитавшего персонажам великолепные чувственные абстракции (роскоши, денег, морали) и давшего идеальный образ любви как великой метонимии, той самой шагреневой кожи, что равнодушна к тому, кто надеется ею обладать[2].

Итак, в новом фильме Риветта «идеальная любовь» становится темой. Ее разыгрывают Арман де Монриво — наполеоновский генерал и храбрый вояка, воплощающий собой тот тип романтического слепца, который движется к цели, не видя препятствий. И его возлюбленная — Антуанетта де Наваррен — типичная дочь эпохи, аристократка, блистающая в салонах и принимающая ухаживания Монриво из светского любопытства.

Их роман длится почти восемь месяцев и представляет собой череду бесконечного флирта, неустанной переписки, балов, утонченной игры, разыгранной как по нотам страстности, не переступающей порога дозволенного.

Антуанетта позволяет себя любить, после чего уязвленный, отвергнутый Монриво меняет стратегию.

Теперь уже он демонстративно отсутствует, заставляет Антуанетту искать с ним встречи, подкарауливать в салонах общих знакомых, компрометировать себя перед обществом, демонстративно бросая у подъезда коляску с фамильным гербом, и наконец поверить в его полное и абсолютное равнодушие, оставить светскую жизнь, удалившись в монастырь кармелиток в Испанию.

Итак, «или любовь, или смерть». Сначала Арман по-военному браво штурмует салон Антуанетты де Наваррен, уверовав в то, что обладание герцогиней — настоящая цель его жизни. Потом она становится пленницей и требует от него решительного маневра: «Если вы не ответите на это письмо, свет больше не увидит Антуанетту де Наваррен».

Бальзак, а за ним и Риветт блистательно воплощают эту бескомпромиссность желания, эту иллюзию обладания, которой герои дорожат больше любого (по-парижски весьма скоротечного) «счастья».

Тут явлена сама суть аристократизма, причем не сословного, которому Бальзак посвящает так много строк[3], но любовного — как намерения идти до конца, бесконечного noblesse oblige, не позволяющего ничему *человеческому* — вот суть голубой крови, которая не смешивается ни с чем, кроме такой же безжизненной и эфемерной субстанции, — помешать исполнению собственной участи[4].

Словом, дилемма «обладать или умереть» наделена исключительно риторическим смыслом. Герои уже выбирали смерть (ведь по-настоящему обладать можно лишь тем, что мертво), и потому символично, что начальная и финальная встречи любовников происходят в монастыре.

---

[2] Уже стало трюизмом говорить о кинематографической природе романов Бальзака. Однако нас «визионерство» Бальзака интересует исключительно в ключе ирреальности, «фантастичности», перед которой все социально-критическое, реалистическое, психологическое отступает, пасуя перед силой фантазма, галлюцинации, плодом изнуренного воображения. Вот лишь маленькая иллюстрация, цитата из самого Бальзака: «Стремление угодить одному органу чувств, самому жадному и развращенному, — органу, который развивался у человека со времен римского общества и чьи потребности стали безграничными благодаря усилиям утонченной цивилизации. Этот орган — глаз парижанина» (Оноре де Бальзак, «Фачино Кане»).

[3] Реминисценции о падении нравов Третьей империи, об аристократии, утерявшей силу и мощь, превратившись в пародию на саму себя, сменив учтивость на слегка брезгливый сленг и взявшей в привычку употреблять «сногсшибательный» вместо «чудесный».

[4] Можно сказать, что участь аристократа и участь любовника одинаковы: оба они господа и готовы пожертвовать всем ради следования предназначению. В этом смысле любовь и война одинаково не приносят ничего, кроме мертвецов.

Первый раз Монриво, достигнув испанского острова, наконец-то находит Антуанетту, чей голос он слышит в церковном хоре. Во второй раз он приплывает с дерзновенным планом украсть возлюбленную, но обретает лишь бренное тело Антуанетты, которое не более чем прах. «Или поэма», — как говорит Монриво, предавая ее тело воде.

2

Вот вкратце сюжет «Герцогини де Ланже», новеллы Бальзака, переименованной и воплощенной Риветтом в традиционной для режиссера манере: с подчеркнуто театральными мизансценами, бесконечным мариводажем и сценой, со вкусом стилизованной в духе Энгра или Давида (бесконечная верность церемониалу, деталям костюма, классицистической строгости интерьеров — всех этих бюваров, кресел, диванов да ваз с цветами).

Впрочем, сразу оговоримся. Весь этот антураж, вся эта фактура, столь педантично воспроизведенные в кадре, здесь вовсе не для того, чтобы отразить пресловутый «воздух эпохи».

Напротив, время тут словно застыло, запертое в павильонном пространстве с бесконечными зеркалами, предметами обстановки, ссылающимися друг на друга, словно экспонаты в музейной витрине.

В этом смысле Риветт, говоривший, что в любви все эпохи равны, отрицает не дух Истории, но протяженность любовного времени. Последнее парадоксально стоит на месте, зачаровывает, делает все нереальным, превращая героя в ходячий штамп.

В сущности, кто такой Монриво, как не клише нетерпения, страдания, ревности, любовной лихорадки, приступа и осады, разочарованного презрения, превращающегося в наигранную усталость?

Кто такая Антуанетта, как не фигура любовной речи, как не само обольщение, флирт, изворотливый ум, истонченный в риторике, в науке, в богословии и морали?

Здесь больше, чем где-нибудь у Риветта, явлено бессилие любовного языка, его неспособность совпасть с предметом любви, бесконечная пропасть, разверзаемая между тем, что говорится и что выражается, фашизм романтического «иметь или умереть», который нериторически, нефигурально убивает героя.

Кстати, подобный вопрос о том, как могли бы совпасть язык и реальность, им выражаемая, уже однажды звучал у Риветта.

В «Прекрасной спорщице», поставленной по бальзаковскому «Неведомому шедевру», рука Френхофера чертила в воздухе волшебные линии и, окуная зрителя в многочасовой гипноз, пыталась запечатлеть реальную Нуазетту. В результате хаос бессмысленных линий сходился в немотствующем иероглифе, и женщина, та самая «прекрасная спорщица», оказывалась скрыта или — можно сказать — уничтожена знаком собственного присутствия.

В «Не трогайте топор» Риветт, в сущности, продолжает все ту же тему. Возможно ли обрести возлюбленную в этом мире, если условие — полная и безоговорочная капитуляция, пресловутое «иметь или умереть»?

И если в человеческом смысле все это воистину недостижимо, то где смогут соединиться эти двое, Мужчина и Женщина, Монриво и Антуанетта де Наваррен, как не в фантазме?

ОЛЬГА ЗИБОРОВА

Миссис Икс

Название картины Пеэтера Симма вводит в заблуждение, поскольку изначально дает основания предполагать, что главным ее героем будет человек по имени Георг. Но, возможно, тут есть уловка: режиссер оставляет зрителю возможность маневра при попытке угадать направление авторской мысли. То есть если название «Аста Саар», к примеру, настраивало бы на историю некоей дамы, то «Георг» позволяет предположить, что главной идеей картины станет (как вариант) сложная гамма чувств женщины к некоему человеку с таким именем, вероятно, сыгравшему в ее жизни важную роль. То, что избранником героини оказывается Георг Отс — лишь историческая случайность в ее биографии. Мог быть и не Отс, и тогда фильм назывался бы «Карл» или «Рейн», потому что суть ленты от этого не меняется. «Георг» — картина о страданиях недооцененной женщины, в жизни которой был Георг Отс.

«Георг» *(Georg)*
Авторы сценария **Александр Бородянский, Мати Пыльдре**
Режиссер **Пеэтер Симм**
Оператор **Рейн Котов**
Художники **Калью Киви, Эуген Тамберг**
Композитор **Юрий Потеенко**
В ролях: **Марко Матвере, Анастасия Макеева, Ренарс Кауперс, Элле Кулль, Тыну Карк, Сергей Фетисов и другие**
Allfilm, «Центр национального фильма», Matila Röhr Productions (MRP), Lege Artis Film
Эстония—Финляндия—Россия
2007

Аста Саар, темпераментная девочка, с детства выступавшая на сценах эстонских театров, рано познала славу, и это дало ей основание возомнить себя гениальной артисткой. Но любой ребенок растет и рано или поздно перестает быть «маленьким чудом», а в среде взрослых танцовщиц свою конкурентоспособность приходится доказывать ежедневно. Более того, с возрастом дает о себе знать отсутствие специального образования. Выйдя замуж, Аста решила для себя материальные проблемы, но дальше вмешалась война и сломала ее планы на будущее. Судьба, однако, проявила благосклонность, подарив ей встречу с Георгом Отсом — будущим знаменитым эстонским певцом.

И тут амбиции Асты расцвели пышным цветом; она увидела в Геор-

ге человека, «вместе с которым она сможет выйти на сцену, чтобы разделить признание и любовь зрителей». Мытарства, несправедливо выпавшие на долю столь красивой женщины, созданной, чтобы блистать на театральных подмостках, на этом этапе должны были закончиться. Но нечуткий Отс не смог должным образом оценить редкие таланты жены, а впоследствии оказался неспособным понять, что в основе ее истерических выходок и развивающегося алкоголизма лежит столь обидная несправедливость.

Надо сказать, биография Отса представлена в картине весьма схематично, и основные события его жизни показаны лишь в связи с историей главной героини. Во всяком случае, только эта драматургическая особенность и оправдывает то, почему двадцатилетнего Георга (он родился в 1920 году) еще в эпизодах самого начала войны играет сорокалетний актер Марко Матвере. И его романтические отношения с Астой выглядят в картине условными, впрочем, как и сцены с матерью, которая, напротив, выглядит ровесницей не очень юного Отса. Той же причиной можно объяснить и факт, что в фильме Отс — самоучка. Началом его карьеры стало пение в военном ансамбле, а поступив в Эстонский театр оперы и балета, Отс, согласно ленте, лишь подучился ходить по сцене. Впрочем, то, что, в отличие от жены, он был профессионалом, а в 1951-1952 годах даже ректором Таллинской консерватории, в свете жизненного пути Асты и в самом деле не особо значимо. И тем не менее вопросы к сценаристам Александру Бородянскому и Мати Пыльдре все-таки возникают. Учитывая, что Мати Пыльдре, согласно официальному сайту фильма, «знает о Георге, наверное, абсолютно всё», достойно сожаления, что многие сведения он предпочел оставить за кадром.

Вот и зритель знакомится с биографией Отса в отражении зеркальных осколков биографии Асты. Например, то, что ее первый (их вдруг уже два) ребенок навсегда привязан к инвалидному креслу, выясняется только на энном году жизни мальчика. А ведь, возможно, этот факт — еще одна из причин перманентных истерик Асты, то есть стержневой темы фильма! И означает ли замечание, что Георг «на этот раз» не забыл о дне рождения сына, что он и раньше вспоминал о нем не всегда? В этих мимоходом упомянутых фактах могло бы быть дополнительное объяснение неуравновешенности героини и ее растущей тяги к алкоголю. Кстати, что до прогрессирующего алкоголизма Асты, то о нем, оказывается, знают даже за границей: запертая мужем в туалете финской гостиницы, героиня умудряется где-то возле унитаза обнаружить бутылочку, заботливо припрятанную для нее администрацией (если, конечно, это не стандартная услуга отеля).

Смелая женщина, единственная персона, позволяющая себе развязно курить за обеденным столом на приеме на даче Хрущева (Сергей Фетисов), Аста не готова выслушивать нелепые монологи первого секретаря ЦК КПСС. Гордо подхватив со стола бутылку, она покидает общество советских политиков, имевших неосторожность попросить Отса спеть что-нибудь из коронного репертуара «Мистера Икс». В понимании потенциальной примадонны судьба артиста, вынужденного обслуживать государственные лица, ужасна. Возможно, так и было бы, будь Хрущев таким гротескным глупцом, каким его представили в «Георге», но надо же соблюдать объективность: он был далеко не таков.

Не внушают доверия и заявления экранного Отса о нежелании повторно сотрудничать с органами госбезопасности. Декларация этого отказа в микрофон столь прямолинейна, что как-то хочется ждать последствий отважного жеста, но в фильме они не случаются. Да и тема первой вербовки повисла в воздухе, поскольку непонятно, что же делал Георг, будучи вынужденным подписать роковой документ. В то, что благодаря этому он получил возможность «просто петь», как-то не верится, тем более что этот факт не помог «бархатному баритону» приобрести мировую известность — его держали, что называется, на коротком поводке. Остается догадываться, что именно в этом и заключалась драма артиста, заключенного в «золотую клетку», и, наверное, она

заслуживает более пристального внимания со стороны авторов фильма. А вот набившая оскомину тема сведения счетов с прошлым, заставляющая в противовес аморальности властей рисовать героев исключительно светлыми красками, будто бы никогда ничем себя не замаравших, слегка отдает фальшью. И «Георг» в этом плане не исключение. Конфликт певца с партией можно назвать даже отдельной линией картины. Но дело в том, что факты — упрямая вещь, а они свидетельствуют, что, как ни поверни, Георг Отс был членом КПСС с 1946 года, а с 1974-го — депутатом Верховного Совета СССР. Нет смысла спорить, что для развития карьеры подобное было необходимо, но стоит ли и обелять конформизм, если он присутствовал?

Итак, Отс не оправдал надежд экранной Асты, она подала на развод, «так и не простив его». Но через несколько лет у Асты появились новые поводы для обид: двадцать два года она была женой Георга, а ее даже не пригласили на похороны бывшего супруга. «Сколько я сделала для него!» — вновь страдает несостоявшаяся царица сцены, провожая (по телетрансляции) в последний путь человека, который сумел завоевать любовь и уважение публики, но не оставил Асте причитающейся ей доли славы.

Российская актриса Анастасия Макеева, сыгравшая Асту, представлена на сайте картины как восходящая звезда, уже при первой встрече сразившая известного эстонского режиссера Пеэтера Симма своей одаренностью и красотой. «Настя играет главную женскую роль в нашем фильме, от которого много ждет», — с этой опубликованной (там же) официальной заявкой трудно не согласиться, учитывая то, что изначально планируемый фильм про Георга Отса плавно перетек в ленту об Асте Саар. Надо отдать должное профессиональным способностям Анастасии, имеющей диплом джазовой и эстрадной певицы: она очень похоже воспроизводит прибалтийский акцент. Однако это выглядит странно, потому что эстонец Марко Матвере и его соотечественники в картине говорят на чистом русском. Во всяком случае, в русскоязычной версии фильма.

После развода с Астой жизнь Георга стремительно покатилась к финалу. Перечисление дальнейших событий занимает скромное экранное время: схематичные смотрины невесты, пресная семейная жизнь без скандалов, болезнь и смерть мелькают через запятую, поскольку жизнь без Асты — это уже не «воспоминания жены баритона». Очевидно, что ничего достойного внимания после того, как эта особа перестала освещать его жизненный путь, в судьбе Отса произойти уже не могло.

Что же касается биографии Асты Саар, то она если и представляет общественный интерес, то разве только с точки зрения ее причастности к жизни замечательного певца Георга Отса. А потому персональные страсти претенциозной жены баритона выглядят как минимум сильно преувеличенными, а сам факт «перетягивания одеяла» с актера на актрису — малооправданным.

КАТЯ ТАРХАНОВА

Цельновязаный жакет

Похоже, вернулся юмор обалдевшей интеллигенции, чей дедушка был доктор наук, профессор Шварценгольд, а она каждый день ходит на работу, причем к восьми. Не столь важно, что в «Дне радио» речь идет о восьми вечера и шоу-бизнесе, а не о КБ НИИ, и нынешние инженеры как бы человеческих душ выпадают не из троллейбуса, а из «Лексуса» или «Сессны». Ту же команду «Квартета И», в прошлогоднем «Дне выборов» плававшую по Волге, очень легко представить на выезде на картошку или на овощебазе за отгул. Их юмор — все оттуда же, с нашей любимой родины; наблюдается преемственность, а фильм тем и хорош, что позволяет заметить сегодняшние отличия.

На «чистое кино» «День радио» не претендует ни при какой погоде, экранная версия известного спектакля не более чем тактична и деликатна, в связи с этим есть смысл рассматривать все скорее с социальной, нежели эстетической точки зрения. Добавив к спектаклю иномарок, спецэффектов и евроремонта, режиссер-постановщик, дебютант в полнометражном кино Дмитрий Дьяченко, шел навстречу как раз «эстетическим» требованиям нынешнего отечественного социума. Но происходящее на экране столь высокодуховно, всемирно отзывчиво, психически реально и абстрактно-гуманистично, что евроремонтом не убьешь. Ведь когда сознание целиком занято зарплатой, профессор Шварценгольд вытесняется подсознанием и подкустовный выползень не родится даже без самок. Даже абстрагировавшиеся самцы вряд ли заведутся в кустах, где кто-то постоянно деньги пилит.

Последний раз слово «солидарность» у нас работало, скажем, в момент организации Белой гвардии.

«День радио»

Авторы сценария **Леонид Барац, Сергей Петрейков, Ростислав Хаит**

Режиссер **Дмитрий Дьяченко**

Оператор **Максим Трапо**

Художник **Олег Смаровский**

В ролях: **Михаил Козырев, Леонид Барац, Ростислав Хаит, Камиль Ларин, Александр Демидов, Нонна Гришаева, Дмитрий Марьянов, Анна Касаткина, Амалия Мордвинова и другие**

«Стрела», ДМ Студия

Россия

2008

«Квартет И» — не чета золотопогонникам, но что-то героическое в нем есть. Алкоголик (К.Ларин), еврей (Р.Хаит), «голубой» (Л.Барац), плейбой (Д.Марьянов), начальник (М.Козырев), идиот (А.Демидов), идиотка (А.Касаткина), шлюха (Н.Гришаева), еще одна шлюха (А.Мордвинова), еще несколько алкоголиков на горизонте и два вора в тельниках дают почти полную сословную картину сегодняшнего дня. «Голубых» вчера как бы не было, но этот сразу типичен в связи с уникальными голосовыми возможностями. Не хватает, конечно, партнера — дзюдоиста и японского мальчика, под которого тот лег в припадке раскаяния за Курилы, Курск, Куршевель. Однако Японское море есть, оно многое объясняет. Нет, можно, наверное, Эммануила Гедеоновича заменить Романом Аркадьевичем и Дмитрием Анатольевичем, главное все равно сказано: «Мы все — за тебя, но Саша — затебее». И солидарность крепнет, как тот маразм, которым они вынуждены заниматься.

Конечно, родной коллектив — идеальная модель, романтическая иллюзия, как и пресловутые интеллигентские «кухни». Но в атмосферном плане «Квартет И» выигрывает за счет того, что, видимо, сам спаян тем же, что и волшебное «Как бы радио». Личные отношения подкрепляют производственные. Реально не страшен никакой марафон в защиту вымирающих видов на тонущем корабле. Мы уже, в принципе, «Буран» строили, хотелось и получалось, пятилетку — в четыре года, руки прочь от Вьетнама, кукуруза — царица полей, переносить ли 1 мая на 7 ноября, 99 процентов проголосовавших в Чечне, новости нацпроектов и лодка утонула. В реакции на «День радио» впервые за долгое время есть возможность говорить «мы». Она возникает, когда видна солидарность в труде, а не только в личной жизни. Сколько бы песен о друзьях-товарищах ни пели «Жара», «Нулевой километр» и другие недавние произведения комического жанра, там никто не работает, даже когда очень прилично зарабатывает. А «Квартет И» сегодня закончил ковку...

Изумление и восторг вызывает тот факт, что они там действительно сидят на своем «Как бы радио», в это веришь. И притом они вообще не говорят про деньги, не то что некоторые, «а я сидел с засаленною трешкой». Но по состоянию офиса, лифта, по лицу и одежде вполне можно заметить, что деньги там есть, и немалые. Просто, с точки зрения экзистенции, денег в офисе и стране все равно нет, не было и не будет. Экзистенциальны по-прежнему дороги и дураки, мелкие радости промискуитета плюс «водку продали — прибыль пропили», а больше ничего. Работать тоже по-прежнему приходится в напряженной международной ситуации с Японией. Однако броня крепка, поэтому интрига «Дня радио», давно идущего на сцене, не ослабевает с годами. Фильм пропагандирует именно экзистенцию. «Чертовски хочется работать» и в чем это заключается, чтобы дожить до завтрашнего дня.

Пирожки всегда тухлые. Солярка всегда иссякла. Свет всегда вырубают. Начальник всегда кретин. С прошлым фильм особенно роднит начало романа Александра Зиновьева «Желтый дом», как к нему в целом ни относись: «Главный кретин нашего института, доктор философских наук Барабанов»... Теперь стало чуть меньше инакомыслия в пользу чуть более ненормативной лексики. «Леша, просил бы не употреблять в эфире слова му...ак и хе...ня, — заявляет главный редактор. — Да, но что, если звонит какой-то му...ак и несет полную хе...ню?» Леша, в принципе, не против. Он обреченно прав. И вот в этой правоте заложено самое существенное отличие «Дня радио» (и всех предшественников) от того «глобального» юмора, который представлен «Астериксом на Олимпийских играх», «Киносвиданием» и «Самым лучшим фильмом». Умный — не дурак, Вася — не Петя, Леша тоже не верблюд.

Это только кажется, что в «Дне радио» гэги традиционные — еврейская мама, морская болезнь и все, что ниже пояса. «Гуманизмом в детстве мальчики занимаются», «Запомни: саунд-продюсер, педиатр и гомеопат не имеют отношения к сексуальной ориентации» — шуточки, по меньшей мере уместные на скорость, а основное вообще не читается вне контекста. «Ну, вы молодцы» — и на самом деле, куда ж нам теперь без такого интонирования? «Ну, вы мо-

лодцы»... Работа на любимой родине уже тысячу лет заключается именно в этом. В освобождении языка как труда, чего не понимал Плеханов. Им и занимаются полный рабочий день, привлекая тысячелетний опыт по компенсации национальных пороков. «День открытых дверей в Бутырском изоляторе». — «А у меня там дядя, я с ним давно не виделся». «Пингвины-извращенцы снова терроризируют Палестину».

Словотворчество в фильме неровно, есть несколько кульминаций, особенно очевидна та, что в беседе с профессором биологии. Это, конечно, не письмо в редакцию телепрограммы «Очевидное — невероятное» из сумасшедшего дома с Канатчиковой дачи, но местами достигает. «Считай, по-нашему мы выпили немного», — это из другой песни, тем не менее перепончатокрылый серпень в первую очередь напоминает серпентарий и только потом — украинское слово «август». Мы начинаем понимать, как все это сочинялось и как они сами ржали над кроликом-занудой. Это уже такое метаржание, которое свойственно лишь очень старым культурам, типа британской («Типа крутые легавые»). Но факт тот, что предшественники «Дня радио» — отнюдь не в отечественном кино. Смешные фильмы мы еще снимали, остроумие никогда не было самоцелью после, пожалуй, «Праздника Святого Йоргена».

Остроумие тут — из старых песен о главном. Из Высоцкого, Галича, Алешковского, акцептированных языком как фольклор, почему они (поэты, авторы) даже, понятно, обижались. Но любого в «Квартете И» можно легко представить достающим из кармана пиджака текст слов: «Я, как мать-героиня»... Когда-то в стихах под гитару делались столь точные и краткие зарисовки отечественного абсурда, что завзятые юмористы нервно курят в коридоре. В «Дне радио» этот абсурд сконцентрирован так же плотно, что еще заметнее благодаря «концертному фону». Концерт как бы нормальный, с хорошей Дианой Арбениной и др., и знакомые лица удостоверяют, что с абсурдом вокруг них мы тоже прекрасно знакомы. А присоседившееся к ним нечто про маму, связавшую кофту, — просто метапесня современности. Ее можно дать послушать аборигенам Андаманских островов — поймут.

Если начать, как некоторые, мелочиться, можно усмотреть массу мелких промахов. Ритмических. Кастинговых. Музыкальных. Брижит Бардо, как персонаж липового интервью. Можно сказать: «Недотянуто», — если сравнивать. Зато все ненавязчиво и легко. И «День радио» — именно фильм, в отличие от «Дня выборов» — заснятого ревю. С точки зрения социума, сравнивать вообще глупо. Вот секретарша-референтка: ножи купила, красную книжку принесла, пирожков напекла и не важно, что тухлых, никто насильно не впихивал, а главное — вся в работе. Преданная и честная. Переживает, обманывают. Ей бы зарплату повысить, и прекратили издеваться. А они все щебечут...

Промискуитет как радость, пропойцы как данность и производственная необходимость вместо господа бога при условии все-таки разницы между творчеством умных и дураками, на подтирание за кем все творчество уходит, все же внушают некий исторический оптимизм. Ничего не изменилось. Легкость нашего бытия вполне себе выносима. Попоем еще на метаязыке.

ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА

Вперед на четвереньках

Пожалуй, ни одну тему советский кинематограф не разрабатывал так тщательно, как военную. По данным каталога «Фильмы о Великой Отечественной войне», выпущенном Госфильмофондом к 60-летию Победы, с 1941 по 2005 годы о войне сняли 672 игровые картины. Те, кто сегодня приступает к съемкам военного кино, могут чувствовать себя, как Али-Баба в пещере с сокровищами. К их услугам колоссальные материалы, плацдарм для своего кино.

Фильм «Мы из будущего» Андрея Малюкова появился на экранах 23 февраля в количестве 472 копий, в первый уикенд стал лидером проката и вошел в десятку самых кассовых фильмов месяца вместе с «Чужими против Хищника», «Золотым компасом», «Астериксом на Олимпийских играх» и другими развлекательными проектами. Претензии, высказанные на форумах и чатах в адрес российской картины показывают, что и здесь зрители ждали картины, снятой по законам массового кино.

«Мы из будущего»
Авторы сценария **Александр Шевцов, Эдуард Володарский при участии Кирилла Белевича**
Режиссер **Андрей Малюков**
Операторы **Владимир Спорышков, Ольга Ливинская**
Художник **Владимир Душин**
Композитор **Иван Бурляев**
В ролях: **Данила Козловский, Дмитрий Волкострелов, Владимир Яглыч, Андрей Терентьев, Екатерина Климова, Даниил Страхов, Борис Галкин, Сергей Маховиков**
«А-1 Кино Видео» при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ
Россия
2008

За что только не попало фильму! За фанерные танки, каски на головах у солдат, не снимаемые ни днем, ни ночью, за мини-юбку медсестры, клич «Вперед, славяне!», неправильное вооружение немцев и «наших». Те, кто разбирается в военной истории и технике, называют десятки ошибок. Те, кто не разбирается, тоже чувствуют нескладность: слишком неправдоподобна сказочная «везуха», которая сопровождает «черных» следопытов, ведущих раскопки где-то под Питером в поисках военных трофеев и угодивших из сегодняшнего дня в 1942 год. Особист к ним сильно не придирается, немцы на допросе не пытают, простуда под дождем не берет, мин-

ные поля им нипочем, пробыли несколько дней на передовой, отделались легкими царапинами и сильным испугом. Зрители назвали войну «недорогой», читай — неубедительно снятой. Критики — аккуратной, безопасной, «сладкой на вкус». Следующий виток претензий — непопадание в жанровое ожидание.

Завязка явно настраивала на фантастику, сказку.

Производя раскопки, четверо приятелей — бывший студент Борман (Данила Козловский), очкарик Чуха (Дмитрий Волкострелов), рэпер Спирт (Андрей Терентьев) и скинхед Череп (Владимир Яглыч) — наткнулись на разрушенный блиндаж. Пыль в лучах света, припорошенные землей кости, тревожная музыка, жадный блеск в глазах у искателей — много нашли, много заработают. К останками ребята относятся без почтения. Борман вертит в руках аккуратный череп: «Сразу видно — баба». Скинхед и рэпер решают опробовать только что найденный револьвер, в качестве мишени насадили черепушки на палки. Но тут из березняка на залитый солнцем пригорок вышла бабушка в белом платке. Она принесла ребятам молочка, похвалила за то, что «хоронят солдатиков», и попросила найти останки ее сына, капитана Соколова 1917 года рождения. Пропал без вести в этих краях в августе 1942 года при наступлении, опознать его можно по серебряному портсигару с красной звездой. Борман, Чуха, Череп и Спирт аж просияли: серебряный (!) портсигар. «Непременно найдем, мать, найдем!» — обещали они. А в голову не пришло, что матери сына 1917 года рождения должно быть как минимум сто восемь лет в обед. Стало быть, пожаловал сказочный персонаж. Глядя на хихикающих ребят, бабушка говорит с настораживающей такой интонацией: «Жарко сегодня. Озеро у нас тут. Искупайтесь». «Искупаемся, мать!» Нырнули, а вынырнули в том самом августе 1942 года голышом, под проливным дождем и артиллерийским обстрелом. И тут же огребли от образцовых советских воинов: в касках, плащах, с автоматами наперевес. Стали кричать спасительное киношное: «Мы свои!», умный Борман велел скинхеду свастику на плече грязью замазать, а остальным — заткнуться. Повезло, что Череп успел Спирта остричь: вряд ли ребята смогли бы объяснить, почему один из «своих» носит дреды и что это такое.

Понятно, что и без дредов наши на каждом шагу удивляли предков. Во время атаки: «Домой хочу», картошку чистят: «Чипсов хочу». На медсестру Ниночку уставились, как на телку в баре. Рэп забацали — душевного старшину Емельянова (Борис Галкин) привели в восторг, особиста (Игорь Черневич) — в недоброе недоумение, а нам, людям из настоящего, напомнили соло Марти Мак-Флая на электрогитаре из фильма «Назад в будущее». Цитаты, плакатные воины, колдунья-старушка, все вроде говорит о том, что ребята должны совершить нечто, что зачтется, как подвиг, иначе как им вернуться в наш сегодняшний день?

Возможности проявить себя у них хоть отбавляй. Налицо все перипетии, положенные данным типом истории. Грязь в окопах и подозрение в измене, допрос у наших, допрос у немцев, поход в разведку на передовую за «языком», плен, побег, наступление и даже любовь к Ниночке, взаимная для Бормана, без ответа — для Чухи.

Однако обошлись без героики.

Было нытье от царапин, прятки в кустах и окопах, медсестру увели «из стойла» от мужественного лейтенанта (Даниил Страхов), в разведке потеряли геройского старшину Емельянова, «языка» не привели, в плен попали. Встретили там Соколова, воспользовались для побега лазом, который он вырыл, но его с собой не взяли, даже не предложили. Раненный в ногу Соколов сам не захотел быть обузой, но свои наших в такой ситуации не спрашивали, стиснув зубы, взваливали на плечи. А ребята спокойненько забирают с собой отданный Соколовым портсигар: «Мамке передайте». Да Спирт Соколова еще и прикладывает: Соколов не поверил в рассказы о неонацистах на улицах Москвы, съездил рэперу, а тот, балда, в долгу не остался.

Кажется, что мешает гостям из будущего успешно сунуть нос в ход событий? Ведь они попадают на фронт, зная, какими будут военные действия, что и как именно произойдет. Борман — бывший истфаковец, отчислен из университета за «черные» дела. Он штудирует архивные материалы, чтобы точно знать, где копать. Сидя в шезлонге на раскопе, читает мемуары немецкого военного историка и, оказавшись в плену, встречается с ним — какая возможность для пересмотра хода истории! Но от стресса и двух стаканов водки, которые Борман, как положено «нашему» киногерою, не закусил, у него мутится в голове, и он выдает фрицу все военные тайны, включая стратегию окружения немцев под Сталинградом. Если бы Бормана играл Шварценеггер, немецкому историку бы, мягко говоря, попало. От Бормана и ждали поступка Шварценеггера. А он нахмурил брови и шагнул из озера прошлого на песок настоящего, прихватив с собой «пропуск» — портсигар. Ребята празднуют труса, даже на вражеский дот лезут от отчаяния и страха, который им все-таки удается преодолеть. Это и есть самый сильный поступок. Сначала негромкое «ура, мужики!», слышащееся как «уратушки!», потом взятие дота — эта сцена снята быстро, скороговоркой, будто авторам неловко за своих героев, после успешной атаки пустившихся с поля боя наутек. Если оценивать по законам жанра, не заслужили ребята возвращения в будущее и шанса на жизнь в новом качестве, без свастики на плече, показали себя слабаками, а счастье в сказке, как и в жанровом фильме, может быть дураку, но не слабаку.

Глядя на обилие цитат, на незавершенные сюжетные линии (линия конкурента Бормана — Арифа, с бандой которого наши ребята вступают в схватку и появление которых в прошлом было бы логично предположить), на героические лица «стариков» — не знающих рефлекторных слабостей персонажей Галкина, Маховикова, Страхова, с которыми, как с эталоном, соотносят наших молодцов, можно предположить, что авторы нырнули из сегодняшнего дня в прошлое вместе с гробокопателями и, растерявшись не меньше, стали бросать в неприятеля чем попадя. Так булгаковский Николка бил врага по зубам пистолетом, вместо того чтобы из него стрелять.

Но война — не враг, не монстр и не просто героическое прошлое, а еще и прошлое героизированное, в том числе с помощью кино. Поэтому цитаты здесь не штамп и даже не игра в холодно-горячо, а неотъемлемая часть сегодняшней жизни Бормана, Спирта, Черепа и Чухи. Они относятся к цитатам из фильмов о войне так же по-детски бездумно, как к атрибутике героического прошлого — маршам по радио, залпу с «Авроры», цветам на могиле Неизвестного солдата, к орденам и планшетам на продажу. И вот вещи, с которыми они забавлялись, копали-продавали, не вникая в суть этих вещей, заставили обратить на себя внимание. И кинематографические аналогии нужно искать не в «терминаторах», а в первой «Королевской битве» Кэндзи Фукасаку, попытке поучить детей-дебилов отвечать за слова и поступки.

Уверена, кличка Борман — привет обаянию Визбора в «Семнадцати мгновениях весны». При всей ностальгической теплоте к ленте Татьяны Лиозновой, свою роль в создании симпатии к нацистам она все-таки сыграла. Два-три месяца после каждого показа ролевая игра «Штирлиц» в школах шла без остановки, и герою Козловского льстит его имя. Тем не менее: «Еще раз назовешь меня Борманом, башку оторву», — эта реплика, понятно, уже из 42-го года. «После первой не закусываю», а самого чуть не рвет. Бабу опознал в черепушке, по этой бабе рыдать будет. Обедали на пригорке под «Лили Марлен», под «Лили Марлен» могилы для погибших роют. Ребята из нашего времени попадают не просто в 1942 год, а в прошлое, обусловленное определенными правилами, — в советское военное кино — и понимают: им здесь не место. Для людей, рожденных в начале XX века, они чужие. Не потому, что одеты, разговаривают, двигаются иначе — прошло-то всего шестьдесят лет, — а потому, что инопланетяне. Борман после каждого утверждения добавляет характерное «да»: «Да, через озеро. Да, вплавь. Из окружения, да». Ин-

тонирует, как Билл из «Осеннего марафона». (Датчанин рядом с Бузыкиным конца 70-х тоже был представителем иной цивилизации). Обмундирование носят, как толстовки, за что старшина Емельянов называет их «оборванцами». Он и его современники относятся к героям, как к «контуженным», неразумным детям — с состраданием. Сострадание зрителей иного плана. Мы сочувствуем героям, как реально нашим, узнаваемым психосоциальным типам, не готовым остаться в прошлом и дойти до рейхстага, не готовым жертвовать собой, менять привычную удобную жизнь на жизнь реально опасную, не киношную.

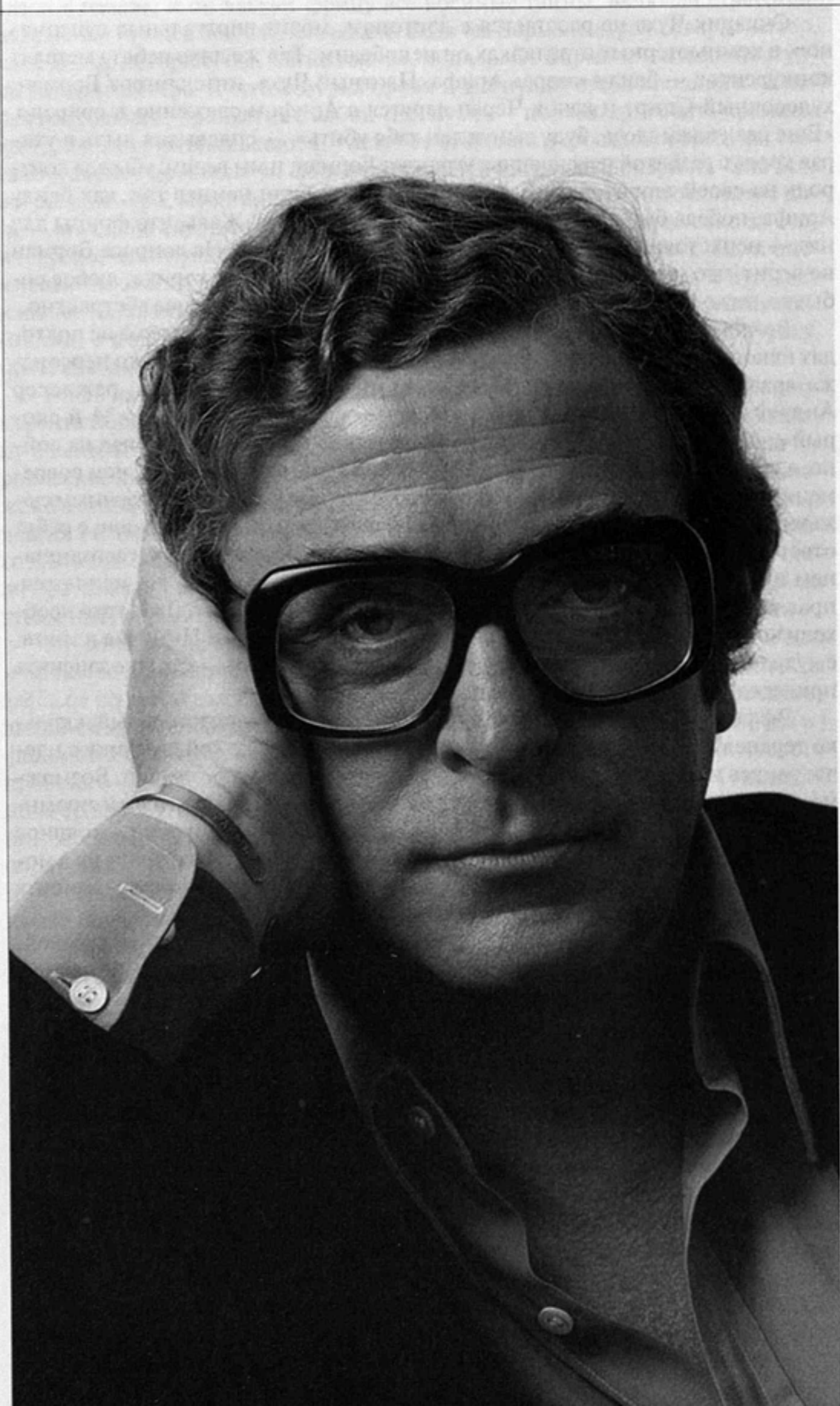
Очкарик Чуха не расстается с лэптопом, мочит виртуальных суперменов, в компьютерных стрелялках он непобедим. Так же лихо ребята метелят конкурентов — банду «азера» Арифа. Плотный Чуха, интеллигент Борман, худосочный Спирт и качок Череп дерутся с Арифом слаженно и свирепо. «Еще раз увижу здесь, буду вынужден тебя убить», — сплевывая пыль и утирая кровь с разбитой переносицы, угрожает Борман, и мы верим: убьет за контроль на своей территории. Если бы следопыты били немцев так, как банду Арифа, победа бы точно наступила раньше мая 45-го. Жаль, что фрицы для них — ненастоящие, даже если столкнешься нос к носу. На допросе Борман не верит, что нужно бояться по-настоящему. Для него, историка, любое событие, даже то, в котором принимает участие, более или менее абстрактно.

Война не подходит героям фильма, как современному зрителю не подходят некогда принятые способы снимать военное кино. Нынешнего персонажа «разводить» на подвиг надо как-то иначе. Надо полагать, режиссер Андрей Малюков, автор фильмов «В зоне особого внимания», «34-й скорый», «Я — русский солдат», знает, как снять кино о приключениях на войне, а сценарная группа во главе с Эдуардом Володарским в курсе, чем современного зрителя зацепить. Поэтому, забросив героев в прошлое сказочным сюжетным маневром, окружив условными персонажами, авторы сняли с ребят ответственность соответствия, разрешили жить в прошлом, как в сегодняшнем дне. Под влиянием случившегося герои фильма почти не меняются, правда, некий сдвиг в сознании все же, видимо, происходит. Для этого необходимо лесное озеро «коллективного бессознательного» и Ниночка в мини, с кудрями, как на рекламе шампуня, с загорелым тельцем — как еще зацепить привередливого парня из XXI века...

Эффект от фильма «Мы из будущего» не столько воспитательный, сколько терапевтический. И вот Череп соскребает вместе с кожей свастику с плеча, увидев неонацистов на улицах Питера, ребята сжимают кулаки. Возможно, они больше не будут бросаться словом «убью!» и забивать голову сиюминутной ерундой. С точки зрения кино, для большой аудитории это явное упрощение задачи. Но с позиции здравого смысла — выстрел отнюдь не в молоко. Испытывать героев ленты и ее зрителей на прочность жанром — грешить против их реальной способности воспринимать.

К героике жанра, как возможности доверять(ся) и проверять(ся) сказкой, двигаемся пока не как Шварценеггер, а как Борман — под артобстрелом, бормоча: «Ой!», на четвереньках. Нескладно, но вперед.

И М Е Н А



Майкл Кейн

НИНА ЦЫРКУН

Командор Кейн

Популярную во всем мире пьесу Энтони Шеффера, известную у нас под названием «Игра навылет», ставили лет тридцать назад в Вахтанговском театре с участием Владимира Этуша и Юрия Яковлева; позднее ее разыгрывали Александр Филиппенко и Геннадий Хазанов. В 1972 году ее под названием «Сыщик» экранизировал Джозеф Манкевич, а главные роли сыграли Лоренс Оливье и Майкл Кейн, получивший за эту работу свою вторую номинацию на «Оскар». Прошло еще тридцать пять лет, и вот новая экранизация в абсолютно новой версии, с текстом, заново переписанным нобелевским лауреатом Гаролдом Пинтером и опять с участием Майкла Кейна. Только теперь Кейн — Эндрю Уайк, которого в предыдущем фильме играл Оливье, а в его прежней роли — Мило Тиндла — Джуд Лоу. Подобная «рокировка» случалась и раньше: в римейке фильма про авантюрные похождения лондонского таксиста «Красавчик Алфи» Джуд Лоу выступил в той роли, которая когда-то вместе с первой номинацией на «Оскар» привела англичанина Кейна в Голливуд. Надо сказать, что и режиссер Кеннет Брэна, и актеры категорически возражают против того, чтобы «Сыщика» считали римейком. Что касается Кейна, то он вообще против возвращения в прошлое ради повторения успеха — другое дело, если обращаются к провальному фильму, чтобы попытаться сделать из него конфетку, но таких прецедентов вроде бы не случалось. Самого Кейна переиграть в римейке невозможно; даже то, что когда-то считалось проходным, вроде мелодраматического экшна «Достать Картера», сегодня признано классикой, а когда Сильвестр Сталлоне решил повторить роль Кейна, ясно стало, что лучше бы ему было за это дело не браться. (Между прочим, Кейн, которого упросили появиться там в камео, дал потом зарок никогда больше не сниматься в римейках своих картин. Так что «Ограбление по-итальянски», где его роль играл Марк Уолберг, вышло без Кейна.)

Под пером Гаролда Пинтера легкий психологический триллер Шеффера превратился в острую игру умов, где щекочущая нервы коллизия стушевывается, делаясь всего лишь пряной приправой к изысканной конфронтации желчно-умудренной старости и простодушно-напористой молодости. В первой версии фильма акцент в духе времени вольно илѝ невольно ставился на классовую рознь между преуспевающим автором детективов и нищим безработным актером. Прежде чем встретиться на съемочной площадке со своим легендарным партнером, Кейн письменно запросил сэра Лоренса насчет того, как к нему обращаться. «Я предпочитаю, чтобы ко мне обращались лорд Оливье, — ответил тот. — Но во время работы можно просто Лэрри». «Можно ли себе представить, чтобы сегодня меня об этом спрашивал Джуд Лоу!» — говорит Майкл Кейн, давно сравнявшийся по статусу со своим надменным

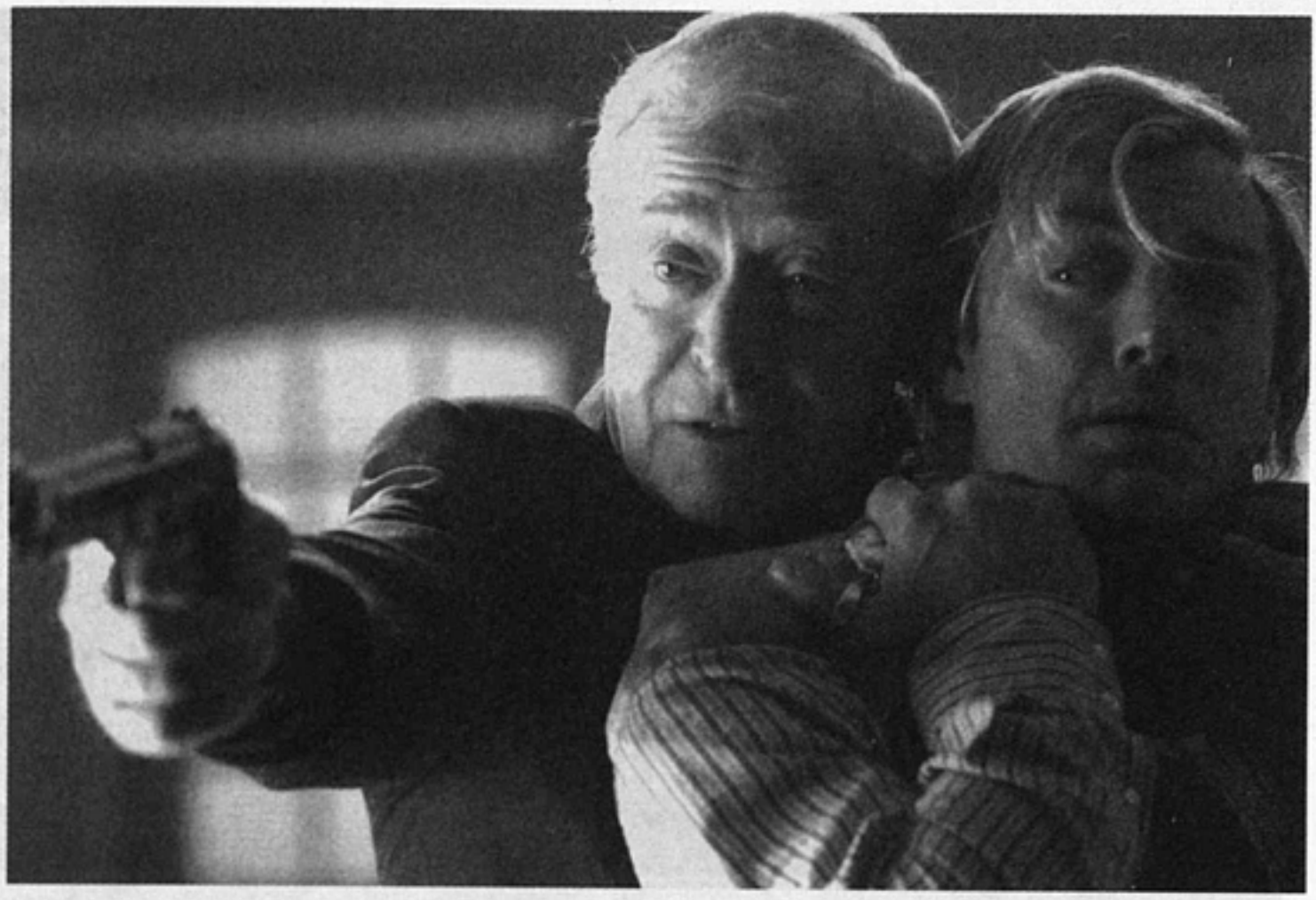
земляком, — он командор Ордена Британской империи, произведен в рыцарское достоинство.

В новом «Сыщике» новизна ситуации подчеркивается декорацией дома писателя Эндрю Уайка, где происходит все действие фильма. Снаружи это старинное здание, нечто вроде родового гнезда, а внутри — «умный дом» в стиле хай-тек, насквозь просматриваемый видеокамерами. (Правда, хозяин, отвечая на вопрос гостя, говорит, что дизайном занималась жена; если не лукавит, то, вероятно, устраивая семейное гнездо со всеми мерами предосторожности, она чувствовала, что ей было чего опасаться, — она наверняка успела хорошенько узнать мужа, от которого решилась уйти к бесперспективному сопернику.) Так или иначе облик дома — это овнешевление характера: Уайк патологически одержим стремлением всё держать под контролем. Возможно, эта черта отпочковалась от профессионального навыка плести интригу и играть персонажами, как марионетками. Но в присутствии молодого соперника дом помогает выявить и другие черты хозяина: теперь это не просто опасный эксцентрик, а оснащенный мощными современными гаджетами маньяк. Уайк стремится подчеркнуть не только свою не уступающую быстротекущему времени сексуальность, но и свое всевластие. Дом иллюстрирует «современность» хозяина, его победу над старостью и тем самым — над молодостью других, а где-то в подтексте — ощущение «божественности», порожденной долгой практикой бесконтрольной власти над персонажами его книг.

Актер Мило Тиндл, явившийся, чтобы от имени ушедшей жены Уайка провести переговоры о разводе, оказывается именно таким персонажем — марионеткой или шахматной фигурой, передвигая которую, Уайк хладнокровно разыгрывает свой гамбит. Замысел убийства постепенно вызревает в его голове, проходя разные стадии; он не торопится, спокойно и методично проигрывая этюд, обескураживает противника в миттельшпиле и наконец проводит бурный смертельный эндшпиль. Ставка в игре вовсе не жена; для Уайка важнее всего красота игры, пусть даже некому оценить ее со стороны, ведь свою долю славы он давно получил, свидетельством чему — гигантский постер на стене с его изображением. Подобное безразличие к приметам славы Кейн сыграл в фильме Кристофера Нолана «Престиж». Но если там его благообразный седобородый персонаж, изобретающий приспособления для фокусника, был истинной и бескорыстной душой циркового волшебства, то здесь на наших глазах из респектабельного «доктора Джекила» выходит наружу зловещий «мистер Хайд».

«Когда надо сыграть благородного героя, приглашают Роберта Редфорда, Харрисона Форда или Майкла Дугласа, а вот когда надо изобразить отъявленного негодяя, кличут нас с Энтони Хопкинсом», — сказал однажды Кейн. Что правда, то правда. Почему-то у англичан негодяи получаются лучше, во всяком случае, обаятельнее. При этом у них мерзавец так мерзавец, потому что англичане не стыдятся вывалить на зрителя всю дрянь, которую наскребают в темных закоулках своей души, куда не всякий отваживается заглянуть. За это они получают бонус — под прикрытием своих негодяев английские актеры завоевывают Голливуд. С мелкими грошовыми ролишками на телевидении было покончено, когда в 1964 году Майкл Кейн сыграл в кино своего первого негодяя — циничного подонка на подхвате в шпионском детективе «Дело «Ипкрисс». Красавец Кейн наградил своего героя гнусавым голосом, нахальным взглядом и хамскими манерами; он хоть и состоит на службе Ее Величества, но на всякое величие плюет с высокой колокольни, заботясь лишь о своем кармане, как это чаще всего и бывает в жизни.

Кстати, в жизни Майкл Кейн — добродушный и дружелюбный, иронический, но совсем не злой и абсолютно не пафосный. Он готов откусить себе язык, если тот выговорит слова «мое творчество», и считает актерскую профессию прибежищем взрослых детей, которые изображают из себя кого хотят: хотят — футболиста, хотят — гангстера, и ничего им за это не будет — ни ногу не сломают, ни в тюрьму не попадут. Потому и негодяев ему нравится играть, что сам

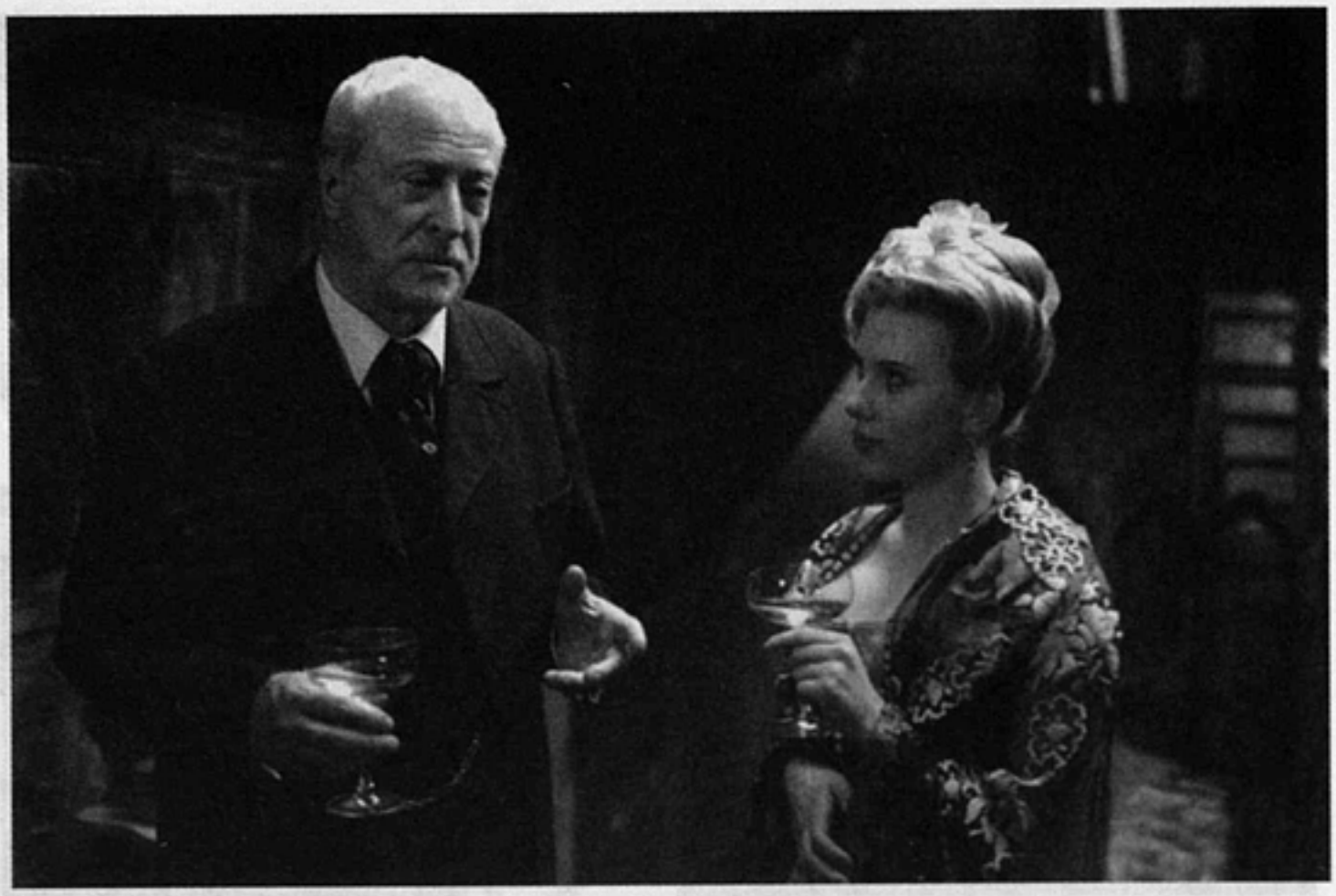


«Сыщик», режиссер Кеннет Брэна

он совсем не таков. И ничего к нему не пристает: как в игре — встал, отряхнулся и пошел. После съемок в драме «Перо маркиза де Сада», где он играл доктора-психиатра в Шарантоне, пробующего свои изуверские методы лечения на непокорном пациенте, он возвращался домой, спокойно пил чай с женой (бывшей «мисс Гайана» Шакирой Бакши), и она нипочем не догадалась бы, что ему пришлось десять часов вытворять на площадке, если только он сам чего не сболтнул. Всех своих негодяев Майкл Кейн оставляет за дверью.

Второй кейновский негодяй был гораздо обаятельнее первого, потому что внешность была его оружием, ибо он имел дело с дамским полом, но точно так же плевал на этот пол, с разной выгодой обольщая кого ни попадя. Он был одним из тех «рассерженных молодых людей», которые стали авторами и персонажами британской культуры 60-х, породившей эстетику «кухонной раковины». Действие их пьес и фильмов происходило примерно в тех местах, где прошло детство Кейна, а у парней там был такой же слегка презрительный и нахально-колючий взгляд, что и у ребят из его уилсоновской школы. Этого второго негодяя звали Алфи; от роли отказались все более или менее известные актеры, и слава богу, потому что высокий кучеряво-блондинистый таксист Алфи, откровенно делясь со зрителями прямо в камеру секретами своих амурных побед, презрением к бабам и классовой ненавистью, довез артиста Майкла до самого Голливуда. Кстати, эта роль получилась настолько яркой и знаковой, что, по словам Майка Майерса, он лепил своего международного шпиона и человека-загадку Остина Пауэрса именно с красавчика Алфи.

Майклу Кейну было немногим за тридцать, а он уже стал знаменитым, но пока не особенно богатым, поэтому лишней разборчивости не проявлял, играя все, что давали, и играл по-честному, перелетая то через Атлантику, то обратно в Англию, то опять в Америку. Кейн, конечно, не Алфи, но с женщинами у него никогда проблем не было, причем он всегда соблюдал два правила. Правило номер один: не заводить романов с партнершами на площадке, ибо от этого портится «химия» между персонажами (зря волновалась Сандра Буллок перед съемкой эпизода в «Мисс Конгениальность», когда Майкл должен был шарить у нее по груди под платьем: он только выполнял свою работу, ничего личного). Правило номер два: не заводить романов с замужними женщинами — он слишком уважает частную собственность. Но у него есть секрет обольщения, который, возможно, выработался еще в процессе работы над ролью Алфи: «Надо, прикуривая, поднести зажигалку к сигарете и в этот мо-



«Престиж», режиссер Кристофер Нолан

мент метнуть в сторону девушки взгляд кобры, прямо в глаза. Действует безотказно, как гипноз». Недаром Кейн получил в Сан-Себастьяне приз как самый харизматичный актер. Который, кстати сказать, готов поделиться актерскими секретами не только касательно девушек. «Мой излюбленный трюк я усвоил благодаря моему приятелю Джону Уэйну. Суть его такова: говори тихо, говори медленно и говори мало», — охотно сообщает миру Майкл Кейн, потому что нестрашно, если этот секрет позаимствует другой, — ведь важно не то, как это делается, важно, кто это делает.

Кейн никогда никому не проигрывал, даже Джеку Николсону в триллере «Кровь и вино», хотя в титрах голливудских фильмов англичанина упорно ставят после его партнеров-американцев, в том числе Стива Мартина в «Отпетых мошенниках», хотя «благородный» охмуряло Кейна был и старше по возрасту, и главнее по статусу.

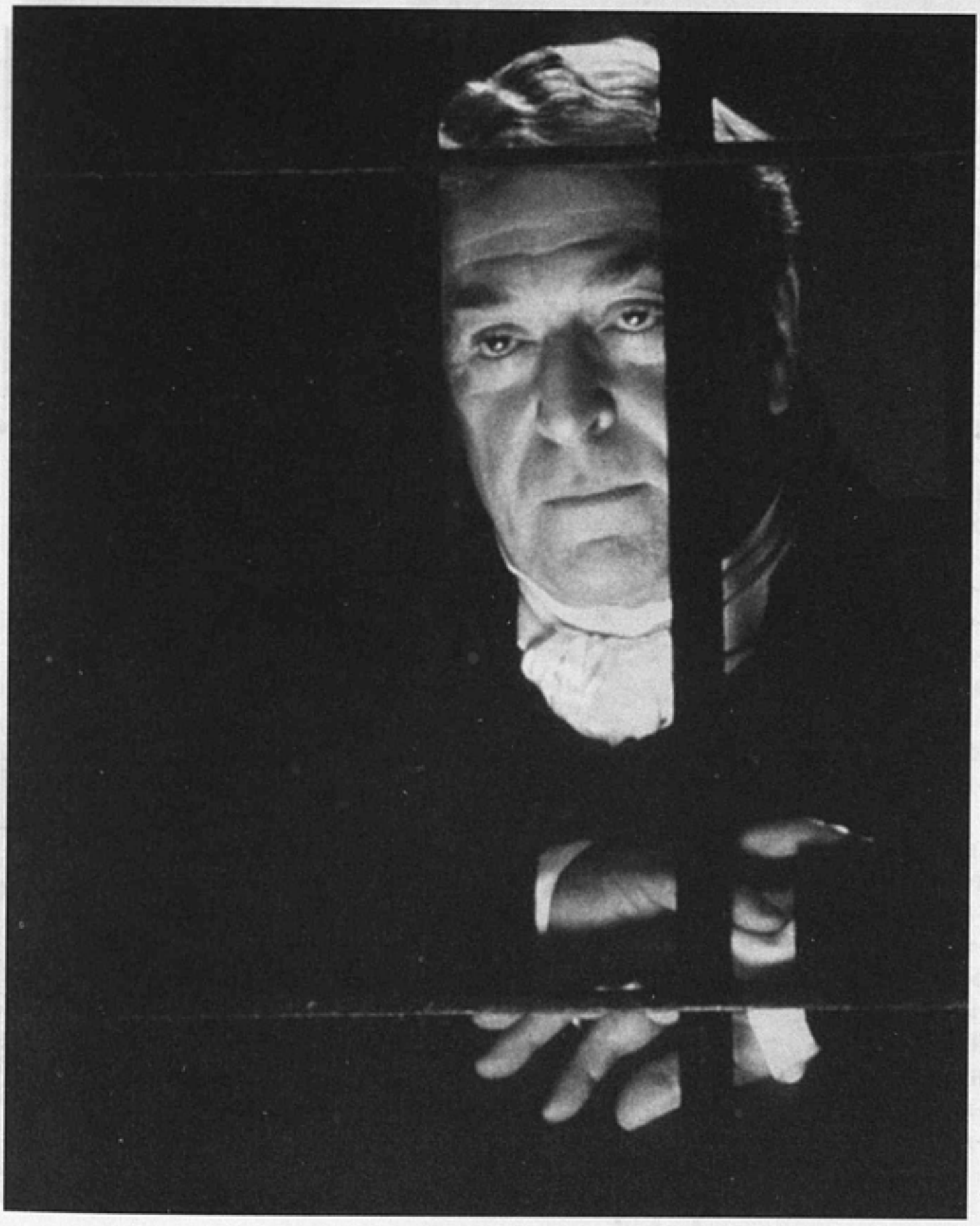
В середине 70-х Кейн уже играл преуспевающих романистов, солидных бизнесменов и полковников, хотя что-то хулиганистое, неистребимо «кокниевское» в них все равно проскальзывало. «Ни один негодяй сам себя негодяем не считает, — говорил он в связи с ролью доктора-психиатра Ройе-Коллара, который пользовал маркиза де Сада. — Все они считают себя милейшими людьми». Поэтому он не то чтобы ищет в плохом человеке, где он хороший, как учил Станиславский, а просто играет очередного сукиного сына, уверенного в том, что его мерзость — чистая добродетель. Ройе-Коллар глубоко убежден в том, что избавляет человечество от зла, мучая несчастного маркиза своими процедурами и отнимая у него возможность сочинять в больнице-тюрьме Шарантон, хотя вообще-то он — тупой и жестокий ханжа.

Брайан де Пальма построил на таком же контрасте интригу триллера «Одетый для убийства», где респектабельный мужчина оказывается маньяком-убийцей, что, опять же, в жизни сплошь и рядом случается. А иногда эффект получается трагикомический, как в фильме «Без единой улики», где Кейн сыграл забулдыгу-актеришку с бессмысленным взглядом и фальшивой декламацией, каким по сюжету оказывается знаменитый Шерлок Холмс. А доктор Ватсон, с блеском применяющий свой дедуктивный метод, использует его как подставную фигуру, чтобы не компрометировать неблагородным занятием честное имя ветерана второй афганской войны. Мутноглазый Холмс, конечно, не мерзавец, но тип малоприятный.

И вообще, хватит про негодяев. Майкл Кейн хорош уже тем, что замечательно изображает и нормальных людей, что неизмеримо сложнее. Но, конеч-

но, они у него не без изъяна. Кроме разве что акушера доктора Ларча из «Правил виноделов» Лассе Халльстрёма, за которого ему дали «Оскар» (это была уже пятая номинация), потому что за негодяев позолоченным «дядюшкой» американские академики артистов поощрять вообще-то не любят. Кстати, первый «Оскар» за роль второго плана настиг Кейна совершенно неожиданно, он даже представить себе не мог, что его номинируют и уж тем более наградят за роль размазни-архитектора, который вдруг взял да влюбился в собственную свояченицу в фильме Вуди Аллена «Ханна и ее сестры». По иронии судьбы Кейн в это время преспокойно снимался в Германии в третьих «Челюстях», которые годом позже принесли ему номинацию на «Золотую малину» за худшую роль второго плана.

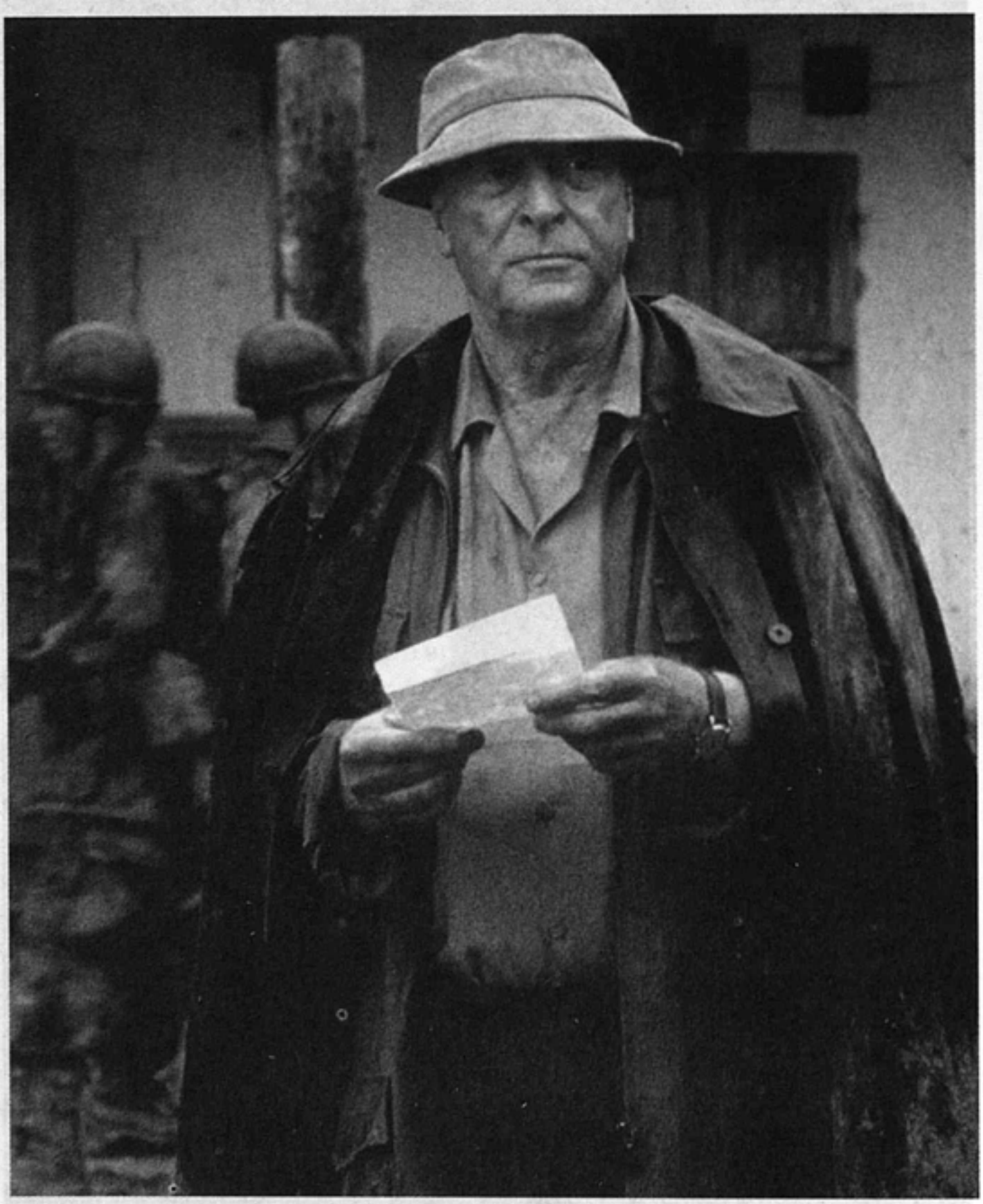
Осознавая свое положение в кинобизнесе, Майкл Кейн всегда рад поиграть со стереотипами, связанными с устойчивыми представлениями об англичанах. Один из них — английский дворецкий, которого он сыграл в фильме «Бэтмен возвращается» Кристофера Нолана. Пикантность ситуации заключается в том, что дворецкий Альфред Пенниуэйт одновременно бывший актер и действующий агент разведки. В ноябре прошлого года началась работа над новым сиквелом бэтменианы — «Темный рыцарь», и для него Кейн предложил режиссеру эпизод, о котором ему поведала вдова автора «Бэтме-



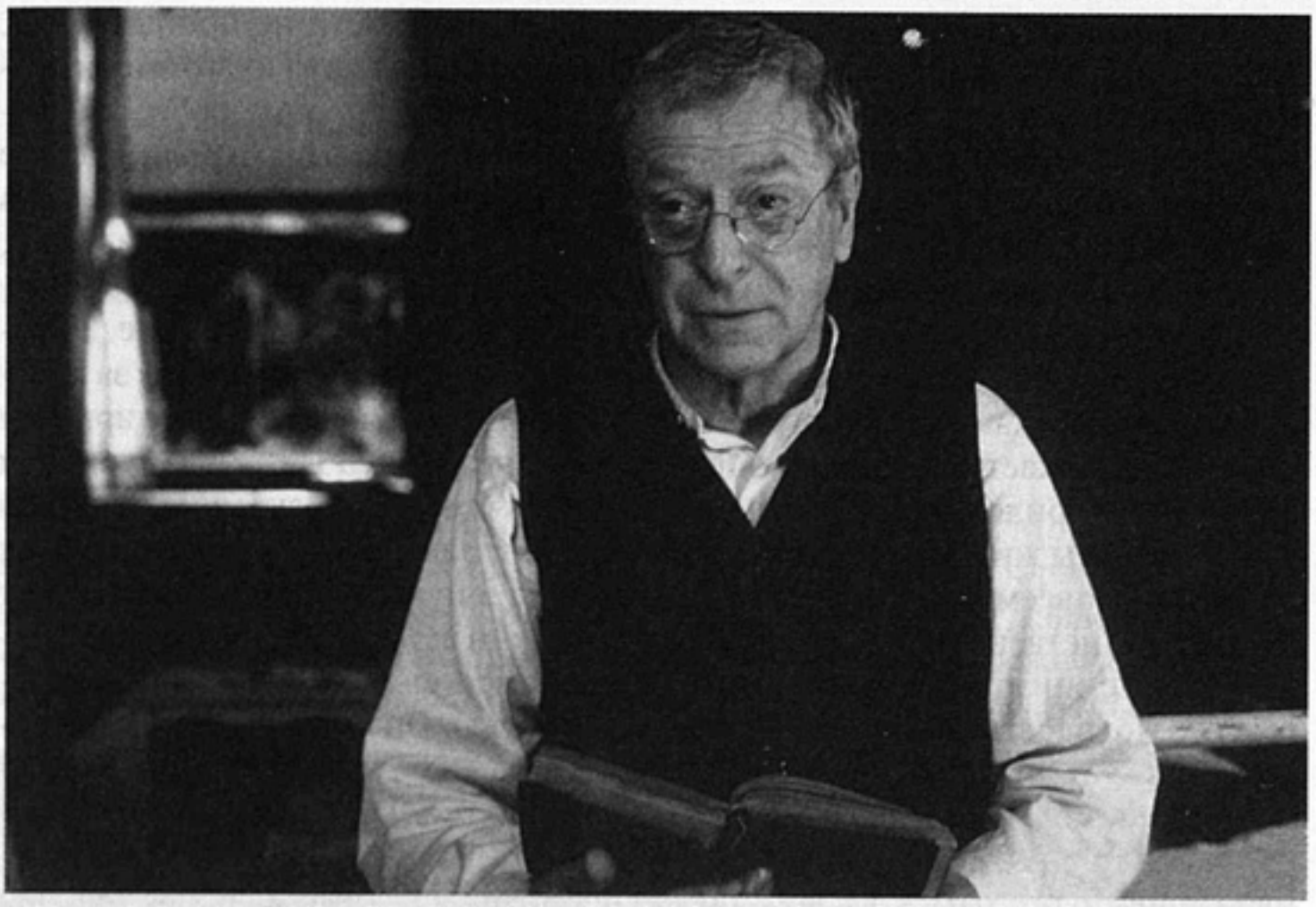
«Перо маркиза де Сада», режиссер Филип Кауфман

на»: Брюс Уэйн наряжает Алфреда в костюм Летучей мыши и отправляет в погоню за вражьей силой. «Это была бы одна из самых забавных сцен в истории кино, — рассказывает Кейн. — Только представьте, что бы я сотворил, мчась лесом под видом Бэтмена! Ведь я вижу свою задачу в том, чтобы внести юмор в излишне серьезное кино, показывая в необычных ситуациях самого простого человека, каким и сам являюсь».

Самый обаятельный и к тому же любимый герой артиста — эдакий состарившийся хиппи, разочаровавшийся в своем предмете профессор-филолог из «Воспитания Риты», который потихоньку спивается между лекциями. Глядя на экран, думаешь, что Кейн так и родился в твидовом пиджаке и с Шекспиром под мышкой. На самом деле это сегодня он сэр Майкл Кейн, командор Ордена Британской империи, оскаровский лауреат, а, по его словам, в жесткой драме «Билли-фингал» из жизни лондонского дна будто прожил одну из своих возможных жизней — он тоже мог бы стать или бандюком, или наглым устроителем боев без правил, подыскивающим «мясо» для выколачивания «бабок». «Я рядом с такими вырос, — говорил он на площадке. — И вполне мог стать одним из них». Один из эпизодов фильма Фреда Скеписи «Последняя воля» снимался возле его старой школы, конечно, теперь перестроенной и довольно приличной на вид. Австралиец Фред Скеписи соб-



«Тихий американец», режиссер Филлип Нойс



«Правила виноделов», режиссер Лассе Халльстрём

рал в своем фильме цвет британского кино, чтобы — с бюджетом в девять миллионов долларов, включая гонорары звездам, — не по-американски и не на королевском английском, а на диалекте уроженцев Лондона кокни рассказать историю про людей, из круга которых они сами и вышли. Герои фильма собираются, чтобы забрать прах своего старого друга Джека, в пабе «Карета и лошади» в Бермондси, в южном Лондоне — том самом месте, где родился Майкл Кейн, сын грузчика с рыбного рынка и уборщицы. «Черт подери, я так и знал, что когда-нибудь мне придется сыграть собственного отца!» — сказал он, получив роль Джека Доддса, который умирает в больнице св. Фомы — той самой, где умер его отец.

Семейство Майклуайтов занимало две комнаты в квартире без электричества, где кроме них четверых (отец с матерью и двое сыновей) ютились еще три семьи: одна кухня, один сортир. Чтобы спасти симпатичного голубоглазого паренька от участи сверстников, половина которых отправлялась в колонию для несовершеннолетних, приходской священник пристроил его в любительскую театральную студию. А во время второй мировой семью эвакуировали. После войны, кое-как доучившись, помыкавшись на поденке и поняв, что мало-мальской работы не сыскать, Майкл записался в армию и вскоре отправился сперва в Берлин, а оттуда на войну в Корею. После демобилизации работы в Лондоне ему не нашлось, всякая родина — мать, когда отправляет своих сыновей на убой, и всякая — мачеха, когда те к ней возвращаются. В газете «Сцена» (мечты о которой он запрятал куда подальше) он наткнулся на объявление о том, что одному театру в Сассексе требуется монтировщик декораций.

Вколачивая гвозди и таская доски, Майкл цепким глазом следил за тем, что происходит на подмостках, выходил в массовых сценах и даже время от времени произносил «кушать подано». Парень он был ухватистый, улица научила его не ждать манны с небес и хватать удачу за волосы, едва она забрезжит на горизонте, а не плестись у нее в хвосте, когда она уже потеряла к тебе интерес. Он хотел быть богатым и знаменитым и не стеснялся этого. В общем, к концу сезона из него образовался вполне толковый артист, принятый в труппу театра в Саффолке под звучным именем Майкл Скотт. Фамилию он вскоре сменил на еще более звучную — Кейн, взятую с киноафиши, рекламировавшей фильм Эдварда Дмитрыка «Мятеж Кейна» с участием его любимого Хамфри Богарта.

Как и детские впечатления, опыт ранней молодости не пропал втуне. Кейн с особым пристрастием отнесся к Томасу Фаулеру из «Тихого американца», герою романа английского классика и британского шпиона Грэма Грина, который экранизировал Филлип Нойс. «Раньше у меня были роли, где мне доставалась девушка; потом я стал сниматься в фильмах, где мне доставалась хорошая роль. На этот раз мне особенно повезло: мне достались и девушка, и роль», — комментировал Кейн.

Действие «Тихого американца» происходит в 1952 году в Сайгоне. Экзотический, по-восточному загадочный город стал эпицентром войны за независимость Вьетнама от французских колонизаторов. Сюда с гуманитарными целями приезжает молодой наивный американец Олден Пайл и знакомится с ветераном лондонской «Таймс», акулой пера Томасом Фаулером, который за долгие годы жизни с аборигенами почти натурализовался, пристрастился к опиуму, совсем спился и завел прелестную юную любовницу-вьетнамку Фуонг. Единственная трудность, с которой Кейн встретился на съемках, была связана с эпизодами, где он курит опиум. За всю свою тяжкую юность и богемную молодость он никогда не баловался дурью. Он по неопытности предложил, что будет курить табак, но оказалось, что табачный дым не похож на опиумный, получится липа. В результате пришлось зарядить целую лабораторию на то, чтобы составить такую смесь, которая давала бы более или менее «опиумный» дым. Ну а все прочее, несмотря на экстремальные условия съемок с пиротехникой, духотой и тропическими ливнями, доставляло Кейну одну чистую радость. Конечно, вьетнамские события, которые реконструировались на площадке, напомнили ему молодость в траншеях Кореи. И он впервые выпустил на свободу все свои эмоции, открылся так, как никогда раньше не открывался, оставаясь в тени персонажей. Он всегда бывал довольно сдержанным, помня урок актерства, который, сама того не ведая, преподала ему однажды мать, сказавшая: «Бери пример с уток — на воде они тихи и спокойны, а под водой работают лапками, как бешеные».

Все тонкости роли были понятны только ему одному. Филлип Нойс думал, что преподносит ему подарок: «Вы сможете говорить на родном языке, на своем британском английском!» Невдомек ему было, что Фаулер и Кейн на самом деле никогда не говорили на одном языке — Фаулер, человек из среднего класса, говорил на королевском английском, а для Кейна родной — диалект кокни. (За свою актерскую жизнь он привык имитировать самые разные диалекты, начиная с техасского, которому его обучала Вивьен Ли, и иногда только на освоение очередного диалекта уходило месяца три.) Кейн насмотрелся на таких Фаулеров в барах Вьетнама и Таиланда. Все они накачивались виски, рядом с ними всегда была юная девица из местных. И они всегда были очень грустны. Поэтому он добавил Фаулеру печали. А в результате, несмотря на то что Фаулер наркоман, развратитель малолеток, никудышный, растерявший профессионализм репортеришка, даже убийца, в финале у вас не возникает к нему ненависти — а только жалость.

Зато Майкла Кейна жалеть не за что, он в полном порядке. Если не считать небольшой неприятности — грабители вынесли из сарая в его поместье в Суррее под Лондоном весь садовый инструмент. Садоводство — главное хобби артиста, которым он подлечивает нервы и приводит себя в состояние умиротворения. Второе хобби — кулинария. Еще недавно он был совладельцем восьми ресторанов, но по настоянию жены продал акции всех, кроме одного, хотя жалеет, что погорячился. А вообще он не жалеет ни о чем. Правило Кейна — не жалеть о том, что сделал, и тем более о том, чего не сделал.

Когда-то в юности ему говорили: «Ну чего ты зациклился на этом богатстве? Не в деньгах счастье!» Потом ему говорили: «Ну что ты зациклился на этом кино! Остановись уже! Отдохни!» Он никогда никого слушал. Стал знаменитым и богатым. Возделывает свой сад. «И вот, представьте, денег у меня полно, а я совершенно счастлив!»

ЖАННА МОРО:

«Я не мечтала стать звездой, я искала приключений»

ВЫСКАЗЫВАНИЯ АКТРИСЫ КОММЕНТИРУЕТ БЕАТРИС ТУЛОН

Америка

Впервые она отправилась в США в 1961 году. Там Жанна Моро снималась в фильме Элиа Казана «Последний магнат», пела вместе с Фрэнком Синатрой в Карнеги-Холле, познакомилась с Авой Гарднер и Бэтт Дэвис. В 70-е она поселилась в Голливуде, некоторое время была замужем за режиссером Уильямом Фридкином. «Я люблю американское кино. Оно привлекает меня сво-

Жанна Моро

ей доступностью массовому зрителю, в то же время показывая сущностные черты человеческой натуры — страх, страсть, способность к убийству и неоднозначность характеров. Оно способно на тонкие размышления о добре и зле даже в жанре экшна, например в «Матрице» или «Человеке-пауке».

Любовь

Жанна Моро останется в истории кино как одна из великих соблазнительниц. Трудно перечислить все сыгранные ею роли пожирательниц сердец, шлюх, роковых женщин... «Мой первый фильм с Жоржем Маршалом и Аннабеллой назывался «Последняя любовь». Я уже тогда считалась разрушительницей семейных очагов», — вспоминает актриса. В жизни ею увлекались такие знаменитые мужчины, как Луи Малль, Пьер Карден, Уильям Фридкин, Петер Хандке. У нее были дружески-любовные отношения с Франсуа Трюффо, Орсоном Уэллсом, Джозефом Лоузи. Она объясняет это тем, что режиссеры неизменно влюбляются в исполнительниц главных ролей в их фильмах, вызывая ответное чувство: «С помощью камеры они ловко проникают в наше сердце».

Деньги

В 60-е годы она была довольно состоятельной, ездила на «Роллс-Ройсе», владела сельским домиком в провинции. Благодаря Пьеру Кардену стала «лицом» парижской моды. Деньгам значения не придавала: «Я более не богата. Я ничего не делала, чтобы иметь много денег. Я часто снималась в фильмах, за участие в которых мне вообще не платили. Мне было важно, что они отвечают моему настроению».

Красота

Ее внешность всегда вызывала горячие споры. Многие считали ее нефотогеничной. «У нее толстые губы, несимметричный нос, слишком маленькие уши и худые ноги, — писал один американский критик, — и несмотря на все это, мужчины подчас готовы были из-за нее расстаться с жизнью». Режиссеры были заворожены ею. Ее янтарными глазами, чувственным ртом, улыбкой,

«Ева», режиссер Джозеф Лоузи

«Лифт на эшафот», режиссер Луи Малль

походкой. Жанна Моро воплощала не столько красоту, сколько женский соблазн. «Сама того не осознавая, она буквально источает чувственность», — сказал о ней Кирк Дуглас. Она же никогда не считала себя красивой.

Пьер Карден

С великим модельером Жанна познакомилась во время съемок «Жюля и Джима». «Это было похоже на удар молнии. Я знала, что он гомосексуалист, но подспудно чувствовала, что он способен меня полюбить». И она добилась своего. Их связь длилась пять лет. Он был художником по костюмам на многих ее фильмах и даже сыграл роль в картине «Жанна-француженка» Карлоса Диэгеса. Благодаря ему она стала воплощением парижского шика.

Песни

Ее увлечение пением началось на репетициях спектакля «Восхитительное время» (1953). Потом она часто пела в фильмах, в которых снималась. Тогда у нее был чистый, непрокуренный голос. В свободное от съемок время она записывала пластинки. И они имели успех. «Сама не знаю, зачем я выпускала музыкальные альбомы. Чаще всего это объяснялось случайными обстоятельствами, сердечным порывом. Но мои диски неплохо расходились, поэтому я продолжала в том же духе. Артист не должен замыкаться в одном амплуа. Он должен демонстрировать все свои таланты, пусть самые скромные, в живописи, литературе, пении, танцах».

Кино

«Кино меня интересует во всех ипостасях. Меня поражает, как изменился труд режиссера за шестьдесят лет, какие трансформации претерпело кино в качестве зеркала, отражающего жизнь. Сегодня мы являемся свидетелями рождения новых кинематографий — в Румынии, Ливане. Иногда эти фильмы снимаются на французские деньги, тем самым Франция приобщается к этому новому миру».

Жозе Дайан

С течением лет в кино женщины больше страдают от дефицита ролей, чем в театре или на телевидении. Жанне Моро повезло встретиться в 80-е годы с Жозе Дайан, которая сняла ее в телефильмах «Такая любовь» о Маргерит Дюрас и «Трое проклятых». «Благодаря ее участию в моей судьбе я безболез-

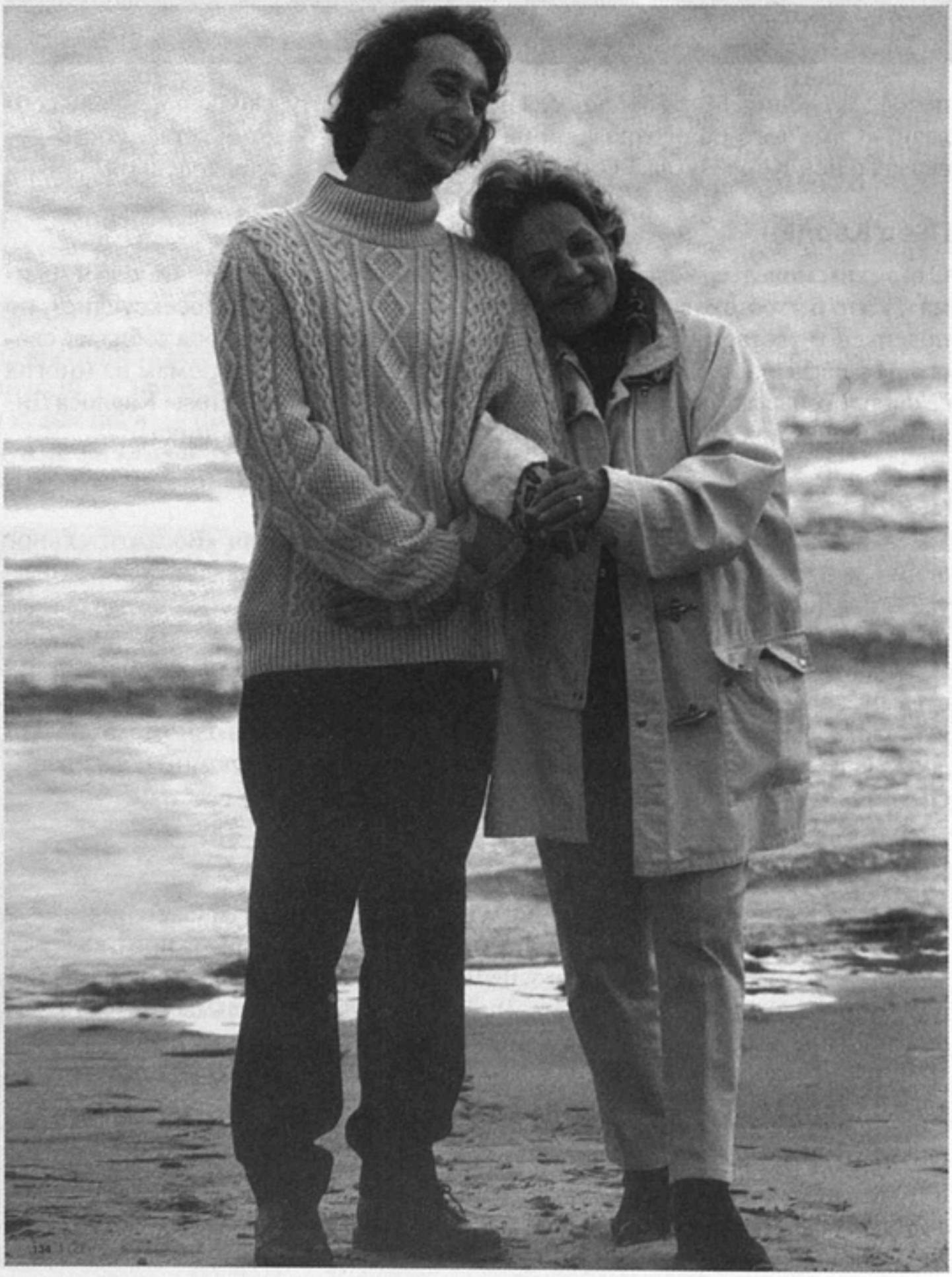
ненно перешагнула возрастной рубеж и стала играть зрелых женщин. Она чутко уловила одну важную вещь: с уходом молодости женщина приобретает мужественность, начиная проявлять не только свойственную ей от природы слабость, но и силу».

Маргерит Дюрас

Жанна Моро сыграла роль знаменитой писательницы в фильме «Такая любовь». «Я познакомилась с Маргерит Дюрас в 1958 году благодаря моему отцу, который ее хорошо знал. Вокруг нее кипели страсти. Довольно долго мы были очень дружны. А потом внезапно в 1974 году, когда я начала снимать свой фильм «Свет», мы перестали встречаться».

Женщина

В начале ее кинокарьеры женщин-постановщиков во французском кино не было. Актрисы были осуждены отражать взгляд на них мужчин, не придавав-



«Такая любовь», режиссер Жозе Дайан

ших женским ролям какую-либо особую глубину. «Женщины в кино играли второстепенную роль — ждать возлюбленного, плакать, оказываться жертвой чужих страстей и все такое. И вот наступил момент, когда режиссеры, заинтригованные женщинами, попытались понять, в чем же их тайна, чем они дышат, как, например, в картине Жана Эсташа «Мама и шлюха». Моро никогда не считала себя феминистской, но своими ролями и личной жизнью она способствовала эмансипации женщин.

Фильмы

Она сняла два фильма: «Свет», навеянный собственной биографией, и «Подросток», сюжет которого пришел ей в голову во время разговора с Орсоном Уэллсом. «Он посоветовал мне самой снять этот фильм. Многоопытная Симона Синьоре с интересом ждала, что у меня получится. Но в среде близких мне друзей-режиссеров мое желание снять фильм было воспринято в штыки. Трюффо решительно выступил против. Дюрас, кстати, тоже».

Поколение

Уже пять лет она заправляет студией в Анже, помогая режиссерам нового поколения. В частности, отбирает сценарии. «Собственный опыт трудно передать кому-то другому. Я пытаюсь помочь молодым, связывая их с полезными людьми. Не могу равнодушно пройти мимо молодых, обладающих огромным творческим потенциалом. Тут надо иметь в виду, что дурными последствиями чреват не только провал, но и большой успех. Так что работа с людьми, у которых есть будущее, требует деликатности. Но какая же это благодарная работа!»

Япония

Она открыла для себя Японию очень рано, в начале 60-х годов, и теперь регулярно там бывает. «Японская культура привлекает меня тем, что в ней органично сочетаются энергия движения вперед, современность и уважение к традициям, в том числе языческим, близость к природе, ритуальность».

Книги

«Книги — мои вечные спутники. С помощью писателей и поэтов я открываю для себя мир». Этих спутников у нее немало — Жан Кокто, Андре Жид, Поль Леото, Петер Хандке, Жан Жене, Генри Миллер, Анаис Нин, Джойс Кэрол Оутс, Франсуаза Саган и, разумеется, Маргерит Дюрас.

Луи Малль

Он многое значил в ее жизни. «Нас объединяли общие вкусы, мы восхищались одними и теми же вещами. Луи давал мне интересные роли и подарил мировую известность благодаря фильму «Любовники», — говорит Жанна. Они остались близкими людьми до конца его жизни. «Он не получил должного признания, потому что разделял ценности «новой волны», не будучи с ней связан формально. Он пробовал делать разные фильмы, и никто не умел так показать любовную страсть, как он».

Режиссеры

Она рано познакомилась с кинорежиссерами, которые приходили в «Комеди франсез», — Микеланджело Антониони, Орсоном Уэллсом, Жаном Эсташем. «Мне повезло — я притягивала замечательных людей. Они увлекались мною. Я для них была чем-то вроде благодатной влаги, способствовавшей всходам. Им импонировало то, что я безраздельно отдавалась в их власть и не умела отвлекаться между дублями». Оператор Анри Алекан сказал о Моро: «Она

Симона Синьоре и Жанна Моро

не играет. Она живет». Иные для объяснения ее состояния на съемке произносят слово «транс». Она предпочитает термин «инстинкт»: «Чтобы выразить эмоции, их надо черпать в самой жизни. Я не репетирую до изнеможения, не стараюсь заранее проникнуть в роль, я просто ее обсуждаю с режиссером и начинаю играть».

Бунтарка

Она часто произносит это слово, говоря о своей независимости, граничащей с маргинальностью. «Однажды я путешествовала с одним американским журналистом, который сказал: «Только подумать, что вы могли бы стать великой звездой, но никогда к этому не стремились». «Я этого никогда не хотела, — ответила я ему». Став известной благодаря «Лифту на эшафот» и «Жюлю и Джиму», она стала получать предложения сыграть нечто подобное. «Я неизменно отказывалась. Не думая о карьере, я шла туда, где было больше приключений».

Скандалистка

Она играла аморальных женщин, которые шокировали Францию до прихода революционного мая 1968 года. Это были героини фильмов «Ева» Джозефа Лоузи, «Опасные связи» Роже Вадима, «Любовники» Луи Малля, «Мадемуазель» Тони Ричардсона, «Ссора» Райнера Вернера Фасбиндера. «На улице вдогонку мне неслись проклятия. А мне было наплевать. Тайны жизни я узнала от проституток, посещавших дешевый отель, в котором мы жили, когда я была маленькая. Для меня главным было работать с великими режиссерами».

Театр

«Театр — это неиссякаемый источник. Он научил меня самому важному — умению сосредоточиваться и никогда не зазнаваться». В детстве Жанне запрещали ходить в театр. «Я бегала туда тайком. Первой увиденной мною пьесой была «Антигона» Ануя, пьеса о Сопротивлении во время войны, она меня сразила. Тогда я и решила, что стану актрисой». Моро поступает в «Комеди Франсез». Но не задерживается там. «Мне предложили стать сосьетером, то есть заключить контракт на двадцать лет. Мысль о том, что я там пробуду до соро-

ка лет, буквально убивала меня». Ее увидел Жерар Филип и поговорил с Жаном Виларом, который собирался создавать Народный театр (ТНП). Она играла там в «Принце Гомбургском». «Я была без ума от Жерара-актера». Но это не удержит ее в ТНП. Через год она его покинет. «Там была та же атмосфера, что и в «Комеди франсез»: закулисные интриги, зависть, сплетни». Жерар Филип чувствовал, что она страдает. «Он мне сказал: «Коли хочешь уйти, уходи». И она будет играть в частных антрепризах, совмещая театр с кино, со временем чаще появляясь на подмостках, чем на экране, ибо зрелой женщине театр предоставляет более интересные роли, чем кинематограф. Прошлым летом она имела огромный успех вместе с Сэмом Фраем в Авиньонском папском дворце в пьесе «Квартет», весной будет играть в парижском «Одеоне».

Франсуа Трюффо

«Он был настоящим другом. Трюффо обожал женщин вообще и актрис в частности». Тем не менее он отказывал ей в праве стать режиссером. «Я отправила ему мой сценарий «Света». Он вернул его с бесчисленными поправками, и я возразила, что если их учту, это будет не мой фильм, а его. Он ответил: «Пойми, Жанна, самая большая ревность существует не между актрисами, а режиссерами».

Призвание

«Уже в пять лет я поняла, что окружающий мир мне не подходит. Я уже тогда хотела отличаться от других». Сначала она собиралась стать балериной, как ее мать, потом скрипачкой и еще монахиней. Но стала актрисой. «Нет разницы между моей жизнью актрисы и моей частной жизнью. Я не задумываюсь о карьере, не ощущаю себя профессионалом. Я актриса, женщина-актриса».

Орсон Уэллс

Она играла в «Отелло» на сцене «Комеди Франсез», когда он однажды заглянул в театр и пригласил ее к себе на день рождения. С тех пор они больше не теряли друг друга из виду. «Орсон доверял мне. Советовался со мной по разным поводам. Давал советы мне. Я часто помогала ему с постановками — у него никогда не было денег. А он меня поддерживал в желании стать режиссером. Режиссерской ревности он не знал. Он был гений».

Studio, 2008, январь, № 242

Перевод с французского А.Брагинского

РАЗБОРЫ

Автор руководитель эксперимента
ДЗИГА ВЕРТОВ
Главный оператор М. КАУФМАН
Монтаж и титры Е. СВИЛОВА
ПРОИЗВОДСТВО ВУФКУ
ЧЕЛОВЕК С КИНО
АППАРАТОМ
2 СТЕНБЕРГ 2

ОЛЕГ КОВАЛОВ

Наш ответ Джойсу

Никем, кажется, не отмечалось, что мир «Человека с киноаппаратом» исключительно... женский. Понятно, что Вертов ничуть не покушался на авторитет советского мужчины и не стремился к дискриминации своих персонажей по признаку пола. Но совершенно очевидно, что мужчины его здесь не слишком занимают. Конечно, они представлены в фильме, но словно... «для объективности»: встречается, мол, еще и такое явление природы.

Ощущение этого «перекоса» легко проверить: стоит вспомнить ленту Вертова, как в памяти, будто при кинопроекции, замелькают сплошь женские образы. Это особенно заметно в «фирменных» для 20-х годов монтажных фразах, воспевающих созидательный труд. Если, скажем, в знаменитом «Гимне труду» из фильма «Обломок империи» (1929) Фридриха Эрмлера явно доминируют мужские рабочие руки, то в схожем фрагменте «Человека с киноаппаратом» мелькают женские и показаны сплошь работницы. Эта монтажная фраза столь вдохновенна, что кадры с шахтерами в забое, возникающие ранее, не идут с ней ни в какое сравнение и вообще выпадают из стилистики фильма: они не образны, а информативны и кажутся вклеенными из обычного киножурнала.

Издания о Вертове обычно приводят именно «женские» кадры «Человека с киноаппаратом», а эмблемой ленты выглядит в них изображение «кинока». Но в фильме он не столько мужчина, сколько некий «кентавр», воплощение авангардистской идеи сращения человека и механизма, здесь — своего съемочного аппарата. Не зря так часто его лицо перекрывается кинокамерой — это особенно заметно, когда «кинок» энергично идет по улицам, держа ее на плече и походя при этом на «шагающий киноаппарат». К финалу наглядно и демонстративно «оживает» сам аппарат, устремляясь на своих негнущихся ножках снимать уже самостоятельно, — так убегает от хозяина взбунтовавшаяся вещь в сказке или анимации.

Сами тела мужчин изображаются в фильме словно вынужденно, зато женские — с превеликим удовольствием: сравните, как формально, словно «для галочки», сняты сталевары или шахтеры в забое, с тем, как «аппетитно» совершает здесь женщина свой утренний туалет. Точно так же в монтажной фразе «Кружение», объединяющей карусели и мототрек, безликие и какие-то безлицые мотоциклисты не идут ни в какое сравнение с изображениями цветущих женщин, царственно восседающих на расписных лошадках.

Эту «женскую» природу ленты тонко уловили художники Георгий и Владимир Стенберги. Именно женщина эффектно запрокинулась на фоне разноцветных, словно ввинчивающихся в темное небо небоскребов на их знаменитой афише к фильму Вертова. Их другая афиша 1929 года еще более показательна. Она тоже воспроизводит любимый мотив авангарда 20-х — единство человека и его «орудия производства», здесь — «киноаппарата», но у Стенбергов свой взгляд на... пол этого самого «человека». Они «конструируют» его из корпуса кинокамеры и... «половинки» именно женского лица, под треногой

Окончание. Начало см.: 2008, № 3.

помещают короткую юбочку, из-под которой взметнулась полненькая, да еще и босая ножка танцорки. Вместо подтянутого технократа в крагах, уверенными шагами меряющего мостовые в фильме Вертова, на афише предстает этакая «босоножка»-вакханка из студии Айседоры Дункан.

Эти предпочтения Вертова особенно заметны, когда «кинок» забредает на пляж, здесь загорают исключительно дамы, и камера словно ласкает их ножки и плечики, а когда, словно спохватываясь, она мельком показывает мужчину, то это — вялая туша, мусолящая папиросу, с жирноватой спиной, присыпанной песком, с толстой шеей и скучной физиономией. Он сразу отворачивается, и камера словно брезгливо отворачивается от его взлохмаченного затылка — кадр короток. Зато гимнастику пловчих, сидящих на площадке возле бассейна, Вертов снимает с истинным удовольствием — особенно то, как ритмично разводят они ножки. При этом нельзя не восхититься изяществу, с которым Вертов монтирует изображение по внутрикадровому движению — ряды девушек размыкают ноги на берегу, а в следующем кадре пловчиха, снятая сверху, смыкает их уже в воде.

Мужчины здесь дружно сигают в воду, как сперматозоиды, и сразу (!) идет кадр, где пловчихи, делая гимнастику, раздвигают ноги, а затем роятся в воде, как икринки. Вода здесь, по законам мифологии, — живородящая стихия, и мокрые девушки, как Венеры из пены морской, чередой появляются из бассейна — их округлые тела вырастают в кадре, поднимаясь снизу «на зрителя». Тот же мотив отзывается в эпизоде «Карусель», где мотоциклисты мчат по наклонному треку, как капли-сперматозоиды, монументальная прыгунья тоже раздвигает ноги, и тоже возникает водная стихия.

Поразительно, что эротизм этих кадров усиливают две энергичные врезки, возникающие как бы ни с того ни с сего: спортсменки, прыгая в высоту, красиво «стригут» воздух голыми ногами — кажется, что они перемахивают не только через планку, но и через «кинока», снимающего их снизу. Тут же возникает и он сам — прильнувший, как всегда, к киноаппарату, но находящийся как бы «в другом месте», далеко от спортсменок: он кружится на карусели, снимая катающихся девушек. В монтажной фразе, однако, получается, что он нацелился объективом именно на раскинутые ноги прыгуньи. Вновь в фильме возникает наглядная плотская метафора — объектив киноаппарата словно «овладевает» телесным естеством женщины.

Эротические метафоры каверзны для визуального воплощения: чуть пережал — и выйдет плоская непристойность. Здесь же стоит подивиться тонкости, с которой Вертов выстроил столь смелый образ так, что самому сумрачному моралисту не к чему придраться.

Авангардисты с их культом «живой машины» любили «очеловечивать» механизмы — так, в кадрах Вертова киноаппарат наглядно «оживает», сам «навинчивается» на треногу и, как самостоятельное существо, спешит, переставляя расползающиеся ножки, снимать «жизнь врасплох». В технократических фантазиях 20-х годов части ритмично работающих механизмов явно делятся на «мужские» и «женские». Самое расхожее «эротическое» иносказание — движение «вперед-назад» — обычно снимают доходчиво, словно рассчитывая на смешки «догадливой» публики; так озорничал Эйзенштейн, снимая в «Потемкине», как матрос, оседлав ствол орудия, прочищает его квачем. У Вертова подобный подтекст создается очень неявно, и каждый образный элемент рискованной монтажной фразы обволакивает система искусных двусмысленностей.

Спортсменка в этой развернутой монтажной фразе возникает трижды, и сам «кинок» открыто «сцеплен» именно с «третьим» ее появлением — до этого они существуют демонстративно врозь, в разных пространствах. «Кинок» заявлен здесь раньше, чем девушка, и в кадрах, вроде бы далеких от иносказаний: он — за работой, снимает с движения мчащих по кругу мотоциклистов. Иносказательную же цель его действий обнажает финал монтажной фразы, где «кинок», как бы «домчав» до спортсменки, странным образом «пересаживается» на... лошадку карусели.

Не столь важно, читал ли Вертов «Толкование сновидений», — после его ленты можно подумать, что труды Фрейда он штудировал с карандашиком.

Один из иносказательных образов интимного акта, по Фрейду, — верховая езда. Кажется, что мотив конных скачек в «Человеке с киноаппаратом» больше связан с сонником австрийского психоаналитика, чем с пропагандой советского спорта. Сначала лошади мчат по ипподрому, но, по мере развития спортивной линии фильма, реальные скачки замещаются... иносказательными, причем — по стадиям и постепенно, как это и бывает в монтажных фразах Вертова. Вот схема этого превращения:

1. Мужчина управляет лошадью, сидя в беговой коляске.

2. Спортсмен счачет на лошади.

3. Женщина, сидя на тренажере, делает вращательные ритмичные движения своим, так сказать, «телесным низом».

4. Сразу (!) после этого кадра — очень странный крупный план, снятый на пляже: женщина в трусах сидит прямо на... мягком месте загорающего мужчины. Кадр этого «телесного контакта» не метафоричен, потому и короток: он рассчитан на беглое и бессознательное восприятие, как чувственный ориентир для прочтения образа вертовских «скачек».

5. Женщина, как на лошадке, гарцует в седле... тренажера, причем Вертов не преминет отдельно показать вдетую в стремя ногу этой «амазонки» — в темном чулке и с вызывающим «фонариком» белых панталон, отороченных кружевной каймой.

6. Женщины кружатся на карусельных лошадках.

7. На такой же лошадке кружится «кинок».

«Превращение» это поддержано чуть не всеми элементами и мотивами монтажной фразы: и мокрыми телами пловчих, вылезающих из воды, и какой-то недетской истомой во взгляде лукавой «нимфетки» с пышным бантом, и тем, что сразу после него идут странные планы женщины на тренажере, имитирующей греблю. Показательны здесь и кадры, идущие подряд (!): балерина, вздымающая длинную ногу, спортсмен, мечущий копье, снятая чуть снизу стриженая танцорка, кокетливо приподнимающая пальчиками края короткой ажурной юбочки, — эротический подтекст здесь столь очевиден, что кажется «текстом».

Общее место — сравнивая «Человека с киноаппаратом», манифест художественной свободы 20-х, с «Колыбельной» 1937 года — вертовским фильмом, воспевающим Сталина, — сетовать, что авангардист стал сервильным художником. «Колыбельная», конечно, снята не от хорошей жизни, но... Либералов нимало удивил бы сам сценарий этой ленты, особенно его варианты. Здесь есть отчего протереть глаза — один из набросков Вертова начинается так:

Я разделась. Покачиваясь от волнения и усталости, подошла к постели. Почти упала на подушку. Выключила свет. И сразу комната наполнилась звуками и птицами. [...] Она лежит с открытыми глазами... Перебирает в памяти последние дни... 5 марта проснулась как обычно. Проделали процедуры по предписанию врачей. Одни [женщины] в ваннах. Другие под циркулярным душем. Третьи поворачиваются под сильной струей «Шарко»...[1]

Что напоминает этот странный контраст интонаций в пределах небольшого отрывка: «комната наполнилась звуками и птицами» — и вдруг деловитое и изложенное-то по-канцелярски: «...проснулась как обычно. Проделали процедуры по предписанию врачей»? Засыпает женщина, и ее полусонные грезы сплетаются с длинным перечнем прозаических забот: «...одежды у меня просто совсем нет: коричневый костюм потом юбка с жакеткой и тот, что в чистке это 3. Ну что же это такое...»[2] — и вскоре: «...и море море алое как огонь и роскошные закаты и фиговые деревья в садах Аламеды...»[3] Конечно же, это 18-й эпизод «Улисса» —

[1] Вертов Дзига. Из наследия. Т. I. Драматургические опыты. 2004, с. 170—180.
[2] Джойс Джеймс. Улисс. М., 1993, с. 524.
[3] Там же, с. 549.

внутренний монолог засыпающей Молли с его погружениями во вроде бы низкие материи и медитативными отлетами в бытийную беспредельность.

Этот набросок Вертов развил в сценарий «Песни о девушке», о котором Александр Дерябин озадаченно пишет: «...это своеобразный коллаж, [...] причудливое соединение собственно вертовских строк с цитатами из газет, текстами популярных песен и фрагментами стихотворений посредственных советских поэтов. Эклектичность — главное свойство сценария. С первых же страниц прямолинейность агитки смешивается с лирическими интонациями, неожидано всплывают эпатажность ранних вертовских манифестов и, вероятно, подсознательные вертовские комплексы...»[4]

Действительно, иные пассажи мастера кажутся материалом для психоаналитика: «Учительница ко мне подходит. И у учительницы [...] мамино лицо. «Танечка, — говорит учительница, — все папы сейчас на фронте, а все мамы заменили их в тылу и на постах». И я вижу себя на паровозе. Машинист ко мне оборачивается. И у машиниста — мамино лицо. И я вижу себя на комбайне — комбайнер ко мне оборачивается. И у комбайнера — мамино лицо. И я вижу себя на пароходе — и у капитана мамино лицо. Из воды водолаз вылезает, снимает свой шлем. Под шлемом — мамино лицо. Я вижу агронома и начальника станции, вижу сталевара и председателя колхоза, заглядываю им в лица, и [...] они похожи на маму. Куда бы я ни попадала — меня встречает смелое и открытое мамино лицо. И вот моя мама на митинге. Провожает уезжающих на фронт красноармейцев. Она говорит, что Сталинская конституция дала ей крылья»[5].

Александра Дерябина, работавшего с архивами Вертова, поразило, что иные его сценарии и написаны-то от лица... женщины: «Я разделась», — с ошарашивающей прямотой начинаются наброски к сценарию фильма «Колыбельная». «Я учу уроки, — говорит уже девочка из сценарной заявки 1939 года. — И мама учит уроки. А папа уехал освобождать украинцев и белорусов в другую страну. Им там очень плохо живется. И им надо помочь»[6], — столь мило освещаются здесь времена «пакта Молотова — Риббентропа»...

1936 год, разворачивается «борьба с формализмом», но легко допустить, что сценарий «Колыбельной» отвергли не за формализм (слабое, но лестное утешение для художника), а за его несуразность. Из статьи Дерябина видно, какое диковатое впечатление он производит даже на современного исследователя, хотя сам автор и признаёт, что «Вертов снова опередил свое время»[7], и приводит примеры этого опережения: образную публицистику Ромма, «скандальные опусы Г.Якопетти» и, что совсем уж непонятно, игровую ленту Фасбиндера «Лили Марлен» (1982).

Но... несложно «опережать» нормативную эстетику советских 30-х: из описаний сценария, сделанных самим Дерябиным, видно, что Вертов развивал здесь открытия 20-х, создавая некую «модель Джойса». «Эклектичность — главное свойство сценария», — неодобрительно отмечает исследователь, но художественная ткань «Улисса» тоже может показаться лоскутной. Роман Джойса словно собран из чужих голосов, литературных стилей, цитат и отсылок — Гомер и Шекспир предстают здесь на равных с газетными щелкоперами Дублина и авторами забытых шлягеров. Каждый голос здесь — как нота в симфонии, и в картину мироздания вплетены не только поэзия и метафизика, но низменное, вульгарное, банальное и посредственное: всему найдется место в аккорде бытия. Так что если соотносить сценарий Вертова не с рутиной советской кинодраматургии, а с принципами построения «Улисса», то он предстанет воплощением истинного новаторства, но никак не художественный провалом.

Добрая половина сценария красочно изображает проституцию и сексуальное насилие как части «женского мира» в прогнивших социальных формациях. Даже сегодня поеживаешься от такой, скажем, восточной «колыбельной», введенной в сценарий: «Ложись, ложись», — говорит злой старик. Бай, моя девочка, бай. Тебе было только 11 лет. Бай, моя девочка, бай. Тебе снилась

---

[4] Дерябин Александр. «Колыбельная» Дзиги Вертова: замысел — воплощение — экранная судьба. — «Киноведческие записки», 2001, № 51, с. 33.

[5] Вертов Дзига. Из наследия, с. 274.

[6] Там же, с. 273.

[7] Дерябин Александр. Цит. соч., с. 36.

мать. Ты улыбалась во сне. Бай, моя девочка, бай. Но страшная боль ворвалась к тебе в сон. Бай, моя девочка, бай. Злой старик не дает кричать. Бай, моя девочка, бай. Кислой рукой он зажал тебе рот. Бай, моя девочка, бай»[8].

Вертов бывал за рубежом, но, вероятно, не так уж знал Запад, чтобы достоверно изобразить «ужасы проституции», к тому же, застав их «врасплох», да еще ночью. Это что же — шнырять с камерой по злачным местам, распугивая их обитателей? И много ли снимешь ночью? Темно все-таки. Легко предположить, что многие кадры, описанные в сценарии, снимались бы с помощью игровой инсценировки, ненавистной Вертову.

Странно, кстати, выглядит само это болезненное тяготение Вертова к теме проституции: она варьируется в сценарии на все лады, вплоть до обильного цитирования пунктов юридического соглашения между проституткой и ее «хозяином» — ощущение, что они не столько цитируются, сколько смакуются. Та же неприятная смесь гневных обличений и жгучего интереса возникает и там, где Вертов пишет о растлении девочек. Словом, автора впору прорабатывать не только за формализм, а за то, что он проявляет, так сказать, «нездоровый интерес» к нездоровым явлениям.

Сравнивая варианты сценария «Колыбельная», легко увидеть, что авангардный импульс его первого наброска постепенно угасает и в разрешенном варианте сценария нет ни темы проституции, ни образов западного мира. Свертываются, но все же остаются попытки протащить на советские экраны эстетику беспредметного искусства («Море видимых звуков. Симфония огней»[9]) и изобразительные мотивы в духе фильмов французского авангарда («Плывешь с широко открытыми глазами... вся в снежных искрах... вся в брызгах луны...»[10]).

В стране, однако, идет охота на «формалистических» ведьм, и Большой террор набирает обороты. От фильма, продравшегося в 1937 году на экраны, трудно ожидать особых изысков, все же... черты изначального замысла Вертова мерцают и в нем, пусть в неявном виде и в искаженных формах.

Центром «женской» вселенной в вертовской ленте 1929 года был авангардист-«кинок», в «Колыбельной», поэме о материнстве, мужское начало воплощает уже другой персонаж: средь радостных матерей с бутузами на руках, ликующих девушек и прелестных девочек представлен благодушный «отец народов». Это тем более бросается в глаза, что у счастливых советских детишек, показанных на экране, есть матери, но как-то не видно столь же многочисленных и многонациональных отцов. В перестройку, когда фильм Вертова крутили среди образцов «тоталитарного кино» и непременно в паре с «Триумфом воли» Лени Рифеншталь, либералы вовсю потешались над тем, что среди бесчисленных женщин, осчастливленных обильным и прекрасным потомством, Иосиф Виссарионович выглядит прямо как... бык-производитель.

Для «Колыбельной», однако, органичнее контекст не гитлеровского, а авангардного кино 20-х, откуда, собственно, и родом Вертов. И в этом контексте образ быка — ничуть не уничижительный, а самый что ни на есть величественный и патетичный. Самые знаменитые быки экрана 20-х, конечно, эйзенштейновские: бычина, мучительно погибающий на бойне в «Стачке» (1924), гигантский, нависающий над стадами производитель в фильме «Генеральная линия» (1929)...

Сегодня «Колыбельная» способна восхитить и красотой формы, и последовательностью, с которой выстраивается на экране ее отважная концепция. Вертов не только отбирает для своего фильма чувственные кадры, но... монтажными приемами еще больше «эротизирует» их. Так, цепочка кадров со Сталиным и восторженными делегатками, норовящими хотя бы прикоснуться к рукаву своего вождя и чуть ли не подпрыгивающими от возбуждения, прошита изображениями сигарообразного аэростата, ни с того ни с сего возникающего на фоне неба: приближаясь от кадра к кадру, этот тугой баллон прямо-таки вдвигается в экран, заполняя все его пространство.

---

[8] Вертов Дзига. Из наследия, с. 182—183.
[9] Там же, с. 230.
[10] Там же.

Если бы цензоры штудировали не один «Краткий курс», а хотя бы изредка заглядывали в труды профессора Фрейда, то могли бы с интересом узнать, что эрекция в сновидениях «изображается символически в виде воздушного шара, аэропланов [...] в виде воздушного корабля цеппелина»[11]. В свете этого «единственно верного учения» более естественным будет выглядеть и название вертовского фильма, довольно странное для ленты о Сталине: официозные опусы называют энергично, мобилизующе — «Триумф воли» или «Клятва», а здесь какая-то расслабляющая «Колыбельная». Лента Вертова, однако, пронизана мотивами «засыпания» и в подтексте, соответственно, — сновидений, и эта обволакивающая ее сновидческая аура сама по себе располагает к показу бессознательных импульсов, эротических видений и переживаний.

Назойливое выискивание сексуальных символов в каждом закоулке произведения давно стало пошлостью, но как не увидеть, что «воздушный корабль цеппелин» перерезает монтажную фразу Вертова шесть (!) раз, с каждым кадром как бы увеличиваясь в размерах, да еще под женское пение: «Есть человек за стенами Кремля, знает и любит его вся земля. Радость и счастье твое — от него, Сталин — великое имя его!» — и сразу же (!) после того, как тугое покатое тело аэростата медленно выплывает из последнего, шестого кадра, — точкой и счастливым завершением монтажного пассажа на экране возникает изображение матери, баюкающей на руках младенца. Здесь впору говорить уже не о верноподданнических, а чуть ли не о хулиганских намерениях автора.

Труды Фрейда оказали бы неоценимую помощь советской цензуре в деле запрещения «Колыбельной» — глядишь, и не пришлось бы мучительно прикидывать, за что именно следует «репрессировать» эту странную ленту, в которой вроде бы «все правильно» и в то же время есть что-то «не то», а что именно — не ухватить. От венского психоаналитика цензоры могли бы с удивлением узнать, что величественные «небеса Родины», так вдохновенно воспеваемые Вертовым, способны выражать не одну гордость победами советской авиации: «...сновидение может символически изобразить эрекцию еще иным, гораздо более выразительным способом. Оно делает половой орган самой сутью личности и заставляет ее летать. [...] ...часто такие прекрасные сны с полетами [...] должны быть истолкованы как сновидения общего сексуального возбуждения, как эрекционные сновидения»[12].

В фильме Вертова, однако, «летают» сплошь женщины — прелестные пионерки мастерят планеры, парят в небесах парашютистки, но доктора Фрейда не способно смутить это обстоятельство: «...женщинам тоже может присниться, что они летают. [...]...наши сновидения хотят исполнить наши желания и [...] очень часто у женщин бывает сознательное или бессознательное желание быть мужчиной»[13]. Эти слова легко проецируются на образный ряд «Колыбельной», пронизанной мотивом вольных полетов над советской Родиной именно женщин, стремящихся «быть мужчинами» и в финальных частях фильма как бы с лихвой осуществляющих свое заветное желание. Военизированные женщины маршируют здесь в солдатской форме, несутся куда-то с винтовками, строчат из пулемета, и когда в разрывах густых клубов стелющегося дыма возникают, как духи войны, всадники в противогазах, то они воспринимаются, как скачущие по белопенным облакам Валькирии — тем более что этот эффектно зловещий кадр предваряло изображение неба с пролетающими самолетами.

Впрочем, чтобы разобраться в странной судьбе «Колыбельной» и оценить острое своеобразие вертовской ленты, не обязательно погружаться в дебри психоанализа — достаточно ее просто увидеть. Женщины для Вертова были естественным источником вдохновения: его фильмы, сценарии, записи просто сочатся женолюбием и, как бы ни закатывали глаза негодующие инквизиторы от идеологии, это говорит о его душевном здоровье и полнокровном приятии даров бытия — не принято же порицать чувственность Пушкина. Воспевание абстрактной «Женщины Страны Советов», которое декларирует «Колы-

[11] Фрейд Зигмунд. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989, с. 96.
[12] Там же.
[13] Там же.

бельная», рассыпается в ней на десятки и сотни самых разных — от крепеньких селянок из «средней полосы» до тоненьких восточных красавиц и голоногих пионерок — типажей женщин, девушек и девочек и является очевиднейшей формой легализации авторского желания овладеть этим огромным и с превеликим удовольствием изображенным женским миром. Свои заветные чувства и стремления поэт часто передоверяет лирическому персонажу — Вертов не находит ничего уместнее, чем, как бы спрятавшись за приземистую спину товарища Сталина, именно его одарить здесь своими желаниями.

«Безумству храбрых поем мы песню» — выходило, что Вертов, высказываясь как бы «от лица Сталина», делал себя ему ровней — уподоблял... себе, да еще в некоем странном любвеобилии, и уж этим-то обстоятельством идеологическая машина должна была поперхнуться. В социальной мифологии само допущение плотского начала у сакральных носителей верховной власти было даже не ересью, а величайшим кощунством. Никакой плоти вождям не полагалось — именно поэтому они с лихвой оделялись ею в анекдотах и срамных частушках.

Здесь не нужно было даже особенно изощряться в остроумии, достаточно было пропеть: «Калина-малина, большой у Сталина...» — то есть и всего-то наделить вождя... полом, — как рождалось кощунство, за которое можно было получить «вышку». Так, в протоколах следствия по делу художника Льва Гальперина (1886—1938), арестованного 25.12.1934 и казненного 5.02.1938, есть запись от 26.02.1935: «Мои антисоветские настроения вылились также в изображении Ленина и Сталина в голом виде. Я хотел показать зрителю, что они в противоположность всем газетным характеристикам об их величии и гении являются обыкновенными людьми»[14].

В социальной мифологии 30-х годов вожди не пили, не ели, всегда были на посту и по ночам не занимались глупостями, а думали исключительно «о всех нас», о чем и свидетельствовал свет, предусмотрительно зажженный в кремлевском окошке. И облачались они в униформу аскета — солдатскую куртку или серую шинель без знаков отличий. Вертов же, вопреки этим канонам социальной мифологии, изобразил этакого полнокровного раблезианца. К этому мотиву Вертов, по своему обыкновению, собирался подвести зрителя по «лесенке обобщений»: «...в его записке от 31 июля 1937 г. [...] было намечено: «Дочь т. Сталина — Светлана. Узнать, где она сей[час] и снять. Выяснить: нет ли у нас в фильмотеке т. [Ста]лина, снятого вместе с дочкой»[15].

Неужели Вертов надеялся, что во времена, когда социальная мифология взращивала не просто образ вождя-аскета, но божества, лишенного всякого пола, ему разрешат показать личную жизнь Сталина и, вообще, изобразить его как частного человека? Можно удивиться наивности Вертова, а можно — восхититься его максимализмом, нормальным для художника, который и призван нарушать конъюнктурные запреты и взрывать стереотипы восприятия.

Ясно, отчего он хотел показать Сталина с дочкой Светланой — метафору «отец народов» он, по своему обыкновению, стремился выращивать постепенно и на глазах у зрителя, подводя к ней по «лесенке обобщений»: «отец — отец народов», тем более что сама природа киноизображения способна наделить плотью самую умозрительную метафору. Даже в разрешенной версии «Колыбельной» казенное клише «отец народов» обретает ошарашивающую буквальность: так, когда женщина, держа малыша, указывает ему на что-то (вероятно, на птичку или на дядю-оператора), а в следующем кадре улыбается Сталин, — кажется, что мать знакомит ребенка с папой.

Но ступеньки этой «лесенки обобщений» легко продлевать «в обе стороны» и до бесконечности — скажем, от «самца» до «Божества плодородия». Легко увидеть, что это — краеугольный принцип строения «Улисса», где герои предстают и в бытовых ипостасях, и в ореоле возвышенных мифологических ассоциаций.

---

[14] Цит. по: Ройтенберг Ольга. «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» Из истории художественной жизни. 1925—1935. М., 2004, с. 33.

[15] Дерябин Александр. «Колыбельная» Дзиги Вертова: замысел — воплощение — экранная судьба. — «Киноведческие записки», 2001, № 51, с. 39.

Иной поостерегся бы накладывать такую смысловую цепочку на изображение вождя: в кинопортрете, созданном этим способом, всегда проглянет нечто буффонное — как не вспомнить веселую реакцию, которую во ВГИКе времен застоя вызывали кадры «Колыбельной» с лучезарным Иосифом Виссарионовичем. Иначе и быть не могло: в модели «возвышения по Джойсу» изначально заложено «снижение» — это образное построение тоже воспринимается «в обе стороны», как бытийное и пародийное одновременно.

Вертов же был одержимым художником и безоглядным энтузиастом именно динамического строения образа — отчего бы, казалось, и не воспеть вождя «методом Джойса»?.. Сталин и Молли Блум, однако, «равны» для эстетики, но не для советских властей, желавших, чтобы художник, рисуя вождя, не больно умничал, а славословил его грубо и взахлеб, словом — «от всего сердца»: «Сталин — наше знамя боевое, Сталин — нашей юности полет» — и всё тут, никакого наглядного преображения частной персоны, превращения ее в «знамя» или в «юности полет» здесь не предполагается.

Образное возвышение, по Джойсу, пронизано динамикой и переливается смыслами — социальный же миф предполагает заданность, однозначность и метафизическую застылость. Он как бы изначально статичен — его герои неизменны во всех ситуациях и проявлениях: свойства вождя Сталин демонстрирует прямо с колыбели, Троцкий уже с пеленок изменяет марксизму. Вильгельм Райх сближал социальную мифологию с иррационализмом, который «не содержит таких существенных особенностей рациональной жизнедеятельности, как зарождение, развитие, непрерывность, необратимость процесса, переплетение с другими функциями, фрагментация и продуктивность»[16]. Потому, кстати, и запретил Верховный заказчик ставить пьесу «Батум» Михаила Булгакова, изображавшую Сталина в каком-никаком, но развитии — из молодого семинариста он превращался в борца за народное дело, и было ясно, кем станет этот решительный юноша за границами сценического действия.

«Динамическое возвышение» отвергает застылую статику социального мифа, но вполне допускает статичность изображаемой персоны, порой однозначной и заурядной, не способной к живой изменчивости и внутреннему росту. Не скажешь же, что в пределах романного текста Молли Блум невероятно эволюционирует сама по себе. Она возвышена здесь не за счет неких возвышающих ее поступков, а исключительно волею художника, заставляющего смотреть на нее с разных сторон и по-разному.

Ракурсы ее изображения сменяются калейдоскопически, как в киносъемке, когда камера, то взлетая, то запрокидываясь, с упоением кружит вокруг объекта, показывая его со всех точек зрения и даже заглядывая внутрь, — как не вспомнить вихревую динамику образов Вертова! Джойс рисует Молли извне и изнутри — и саму по себе, и так, как видят ее другие, и как бы дает выговориться ей самой. Повествовательные ракурсы сменяются здесь головокружительно, порой в пределах одной фразы: то она — обычная мещаночка, то — воплощение чуть ли не всех природных стихий разом.

Если маленькую Молли можно возвысить одним изменением на нее авторского взгляда, то для сильных мира сего этот художественный ход коварен. Это возвышение «по Джойсу» будет тем эффектнее и нагляднее, чем больше будет разрыв меж крайними его точками — чем мельче и как бы ничтожнее будет выглядеть само это «частное лицо» изначально: к финалу «Уллиса» образ Молли оттого и взмывает ввысь, что поначалу она кажется заурядной сучкой. Образ, созданный таким способом, сам по себе подразумевает восприятие этой «лесенки» целиком, увиденной как бы снизу доверху — вместе с той нижней ступенькой, на которой вовсе не хочется красоваться иному правителю. И даже не потому, что он предстанет здесь в оскорбительном или неприглядном виде. Просто само это место исключает те величавые позы, на которые падки вожди, и вообще всякую сакральность.

Вертов изображает Сталина в апофеозе славы и на вершине этой «лесенки» — но... ее можно объять взглядом целиком, сверху донизу и наоборот. Эта

[16] Райх Вильгельм. Психология масс и фашизм. СПб., 1997, с. 364.

«лесенка» незримо присутствует в ленте в некоем свернутом виде, и воображение зрителя сразу достраивает ее изножие, где вождь предстает затрапезным смертным, — образное построение Вертова само провоцирует на это «обратное прочтение». Пусть и нет в фильме кадров со Сталиным — примерным семьянином, все равно он выглядит в «Колыбельной» как вполне частное лицо, только непомерно и неизвестно зачем раздутое до неестественных размеров гротескного идола, а народный энтузиазм, окружающий его, кажется каким-то нездоровым, искусственно взвинченным.

Недалеко и до опасного вывода — как ни возвышай вождей, они останутся людишками заурядными, и ничего сакрального в них нет. Ясно, что Вертов не предполагал столь подрывной декларации, но внутренние ходы его ленты подталкивали именно к ней. Они были достаточно витиеваты для того, чтобы цензор осознал их и поставил ему в вину, но... подручные партии выискивали крамолу совсем не логикой: они не всегда могли сформулировать, чем именно раздражало их самое, казалось, благонамеренное произведение, но нюх подсказывал им: «тут что-то не то...» Какой-то тонкий подвох чудился им и в интонациях «Колыбельной».

Хозяева жизни трепетно относятся к своим изображениям, и, создавая портрет верховной персоны по «модели Молли Блум», Вертов рисковал головой — такие изображения опасны и для самих власть имущих. Возвысить подобную особь способна разве что смена авторских интонаций — от трезвых до самых экзальтированных. Внешняя аффектация, однако, настолько же возвышает объект воспевания, насколько и снижает — в ней таится насмешка и чудится иронический подвох, причем чем взвинченнее интонация, тем больше сомнений в ее искренности и тем грандиознее кажется издевательский подтекст.

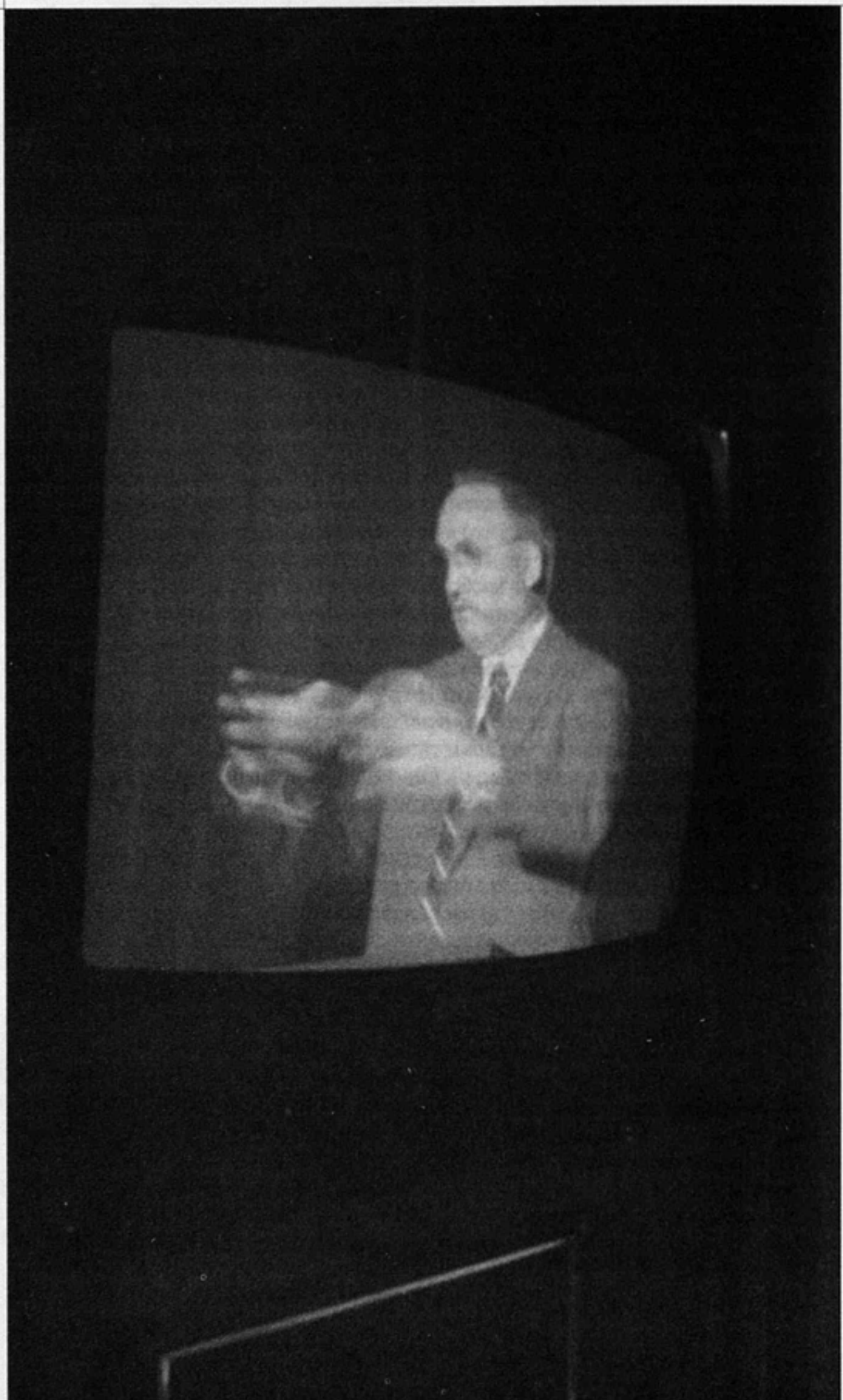
Социальный миф нацелен на однозначное прочтение — «динамическое возвышение» подразумевает свободу интерпретаций и оценок и открывает возможность для вариантов восприятия любой персоны, пусть и самой высокопоставленной: можно сказать, что Сталин всегда был исключителен и величав, а можно — что всегда был мелок и пошл, как заурядный смертный.

Хитроумная литературная механика Джойса нацелена на возвышение того, что для обыденного сознания ничтожно и заурядно. «Сучка» для нас — грязное уличное словцо, но у Джойса оно ничуть не уничижительно, напротив, это уподобление возносит Молли к воплощению природных стихий, вообще не подлежащих этическим оценкам. И точно так же — как ни потешайся над тем, что «отец народов» выглядит в «Колыбельной» быком-производителем, — в авторском мире Вертова этот биологический образ опять же самый что ни на есть величественный и патетичный. Он создан по той же модели, что и «священная сучка» у Джойса, только его строение предельно редуцировано.

У Джойса, однако, это возвышение житейской пошлости является ее преображением и... поражением — переходом в иное качество. У Вертова же «изначальная» пошлость самого объекта изображения оказывается непреодоленной. Ясно, что он всерьез намеревался воспеть Сталина, но его лента лишь имитирует авторскую восторженность. Камера документалиста не может не фиксировать безвкусный пропагандистский антураж, окружающий вождя, и эти кадры массовых радений Вертов демонстрирует с миной вымученного энтузиазма и явно скрепя сердце.

Что бы он ни думал о Сталине, видно, какие муки доставляет конструктивисту и лефовцу один вид всех этих гирлянд из бумажных розочек, увивающих гигантские портреты, плывущие над толпами, эту бездарную мазню, рядом с которой и полотна АХРР кажутся шедеврами. Отряды ЛЕФа, энтузиасты острого угла и прямой линии, вели беспощадные бои с «эстетикой завитушки» — ныне неистребимая «завитушка» взяла верх, «эстетика победившего Присыпкина» торжествует. Наглый мещанский кич обрел статус государственного искусства, и новатор, смиряя себя, воспевает то, от чего его раньше тошнило, — пышные шествия, бумажные цветы, мазню безвестных халтурщиков, а его лента трубит о всесоюзном триумфе подхалимажа и пошлости.

MEDIA



Секретная служба телевидения

О ФУНКЦИЯХ ТЕЛЕКРИТИКИ
«КРУГЛЫЙ СТОЛ» «ИК»

Даниил Дондурей. Одна из основных драм современного российского телевидения — отсутствие многомерной экспертизы всех составляющих этой сегодня важнейшей общественной сферы. Я имею в виду и производство, и трансляцию, и усвоение телепродуктов. Экономику ТВ, проблемы, связанные с его контентом, культурой, воздействием, фиксацией реального, а не фантомного опыта, а также многие другие обстоятельства существования этой, казалось бы, эфемерной, но на самом деле жестко структурирующей наше виртуальное и мировоззренческое пространство области. Телекритики тут — важный посредник, их миссию мы до сих пор, на мой взгляд, адекватно не представляем. А ведь они по идее совсем не в меньшей степени, чем кинокритики, филологи, театроведы или искусствоведы, влияют на наше понимание того, что мы видим и как смотрим на мир каждый день. И дело тут не только в том, что в традиционных, не медийных видах интерпретации культурной практики существует столетняя традиция, тысячи книг, масса исследователей, которые занимаются этим в институтах разных типов. Ничего подобного в современных медиа нет. Странно, что это именно так происходит, поскольку политические или экономические последствия аналитики телевидения неизмеримо больше и ставки выше, чем в классическом искусствознании.

И все-таки хочу сообщить пренеприятнейшее для создателей телевидения известие: медиакритика по своему потенциалу имеет то недооцененное влияние, в первую очередь на общество, а значит, и на производителей соответствующих продуктов, которое рано или поздно всеми работодателями будет приниматься в расчет. Самые разные — недооцененные — функции телекритики, мне кажется, мы и рассмотрим в процессе нашего разговора. Попытаемся хотя бы зафиксировать их многообразие и особенности.

Теперь несколько вопросов к вам, уважаемые телекритики: как вы оцениваете состояние вашего «цеха»? По отношению к тем идеальным моделям, которые есть, естественно, у каждого. Какой она должна была бы быть, по вашему мнению? И по отношению ко всем своим потенциальным заказчикам или клиентам, и по формам реализации естественных политических интересов, за ней стоящих, и в связи с разного рода социальными, авторскими измерениями, ее участием в формировании значимых мифов или, наконец, по ее — критики — отношению к колоссальным различиям в зрительских ожиданиях? Я перечисляю совершенно разных читателей телекритики — генеральных и программных директоров телеканалов, продвинутую публику, политическую власть, аналитиков и когорты так называемых «рядовых зрителей». Тут имеется несметное количество связей, задач, следствий, мотивов, без кото-

«Апокриф»,
канал «Культура»

рых нельзя понять, что такое телекритика сегодня. Особенно по отношению к разного рода профессиональным и общественным вызовам.

Сергей Муратов. Я вот держу в руках журнал, в котором был напечатан первый обзор критических материалов: «Охота к научению — признак силы» — журнал «Журналист», автор В.Дьяченко.

Д.Дондурей. Какой это был год?

С.Муратов. 1967-й. Теперь немного истории. «Лес телевизионных антенн...», «Телевидение — искусство миллионов...» — вот два выражения, наиболее часто мелькавшие на газетных страницах начала 60-х. Смысл первого теперешним поколениям приходится объяснять, второе выглядит и вовсе анекдотично. Какое еще искусство на маленьких кинескопах тогдашних «КВНов» и «Темпов»? Тогдашние авторы и зрители верили, что на домашних экранах перед ними рождается будущее искусство. Первая общедоступная книга о новой музе так и называлась — «Телевидение как искусство» (1962). Годом позже вышло «Телевидение и мы» Владимира Саппака. В предисловии к четвертому изданию этой книги, опубликованному в прошлом году, приводятся впечатления о ней нынешних студентов: «Ничего подобного о телевидении я еще не читал... Саппак открывает глаза на многие очевидные факты, которые мы почему-то не видим или, может быть, не хотим видеть... Страшно представить, что сказал бы великий романтик Саппак, посмотрев сегодняшнее ТВ...»

До коммерциализации вещания в нашей прессе сложилось несколько типов телекритических публикаций: анонсирующая (ныне практически вытеснившая своих собратьев) критика, рецензионная (сегодня тоже почти забыта), оценочная — в том числе проблемно-постановочная, социологическая (тогдашним слабым доводам, что некую передачу «тетя Маня» не поймет, в наши дни противостоит сокрушительный рейтинг — ставка на поголовное большинство телезрителей).

Когда в начале 70-х Гостелерадио возглавил С.Лапин, был расформирован отдел научного программирования, хотя продолжал ежемесячно выходить журнал «Советское радио и телевидение», существовал отдел телевидения в газете «Советская культура», систематически печатались статьи в «Журналисте», «Литературной газете», «Театре», «Новом мире», «Искусстве кино». Именно эти публикации питали ту дискуссионную атмосферу, которая и служила формой самопознания электронной музы. При Союзе кинематогра-

фистов был создан Всесоюзный совет по теории и критике телевидения, организующий дискуссионные трибуны на многочисленных фестивалях, в том числе учрежденном им СЕМПОРЕ (Семинару по репортажу, ликвидированному с приходом Лапина). В Государственном институте искусствознания возник сектор художественных проблем СМИ (А.Вартанов, Ю.Богомолов и другие), анализирующий вещание, подобный же сектор появился в Научно-исследовательском институте теории и истории кино (Ю.Воронцов, В.Вильчек). Издательство «Искусство» ежегодно публиковало с десяток монографий об эфирных программах и вещательных направлениях, не считая ежегодника «Телевидение — вчера, сегодня, завтра». Печаталось огромное количество книг по темам — «телевидение и кино», «телевидение и театр», «телевидение и литература», «телевидение и наука». Кроме того, всесоюзные фестивали телекино и десятки региональных конкурсов невозможно было себе представить без «круглых столов» и полемики вокруг экранных работ. По своему масштабу они намного превосходили все нынешние конкурсы ТЭФИ, ограничившие себя лишь помпезным вручением национальных наград. Непременной частью студийной практики считалась внутренняя критика — выступления, рецензии и разборы приглашенных аналитиков на публичных обсуждениях текущих программ (исключая политическое вещание).

С середины 80-х в прямом эфире возникли десятки новых рубрик, жанров и амплуа. Появились интервьюеры, обозреватели новостей, модераторы, ток-шоумены, продюсеры. В программу «Телескоп» начали приглашать телекритиков. Газеты срочно обзаводились персональными колумнистами. Однако общий уровень новобранцев оказался столь же запальчивым, сколь поверхностным. Проблемные и социально-прогностические статьи постепенно стали редки, как алмазы. Зато пышным цветом распустились анонсы, реклама и сплетни об интимной жизни телезвезд. На прилавки хлынули еженедельные «ТВ-парки», «Антенны», «ТВ-бульвары»...

Д.Дондурей. Просто дальновидное коммерческое телевидение публичную интерпретацию своей деятельности взяло в свои руки.

С.Муратов. Отсутствие фестивальных дискуссий и аналитических форумов привело телевидение к атрофии какой-либо аналитики.

Рейтингам (как считается, показателям популярности) анонимного большинства одно время эксперты пытались противопоставить индекс качества. Рожденный в «Независимой газете», этот тип опроса перекочевал на страницы телевизионного приложения к «Известиям», а с кончиной последнего — в еженедельник «Семь дней», где и прекратился со сменой руководства издания.

Д.Дондурей. Получается, что ТВ совсем не заинтересовано в телекритике.

С.Муратов. Телевидение утратило любые возможности самоанализа. Специализированный журнал прекратил существование еще в 1992 году. Приказала долго жить телевизионная редакция издательства «Искусство». В состав Академии ТЭФИ телекритики не входили, не говоря уже об отсутствии самой номинации «телекритика». Издаваемый Евразийской академией телевидения журнал «Телефорум» из ежемесячного превратился в ежегодный. Еще реже в руки сотрудников телевидения попадает журнал «Искусство кино», публикующий аналитические материалы об эфирных программах. И коль скоро первый доходит до одного из сотен работающих на телевидении, то второй, вероятно, читает один из тысячи.

Концепция «телевидения как бизнеса» прежде всего означает трансформацию и даже утрату многих его важнейших функций. Представление о телетеатре сохранилось лишь в памяти ветеранов, о телекино — возникает в бесконечной череде слепленных на скорую руку игровых сериалов, а также в том, что критики именуют «документалкой» — не фильмов, а программ, притворяющихся фильмами.

Когда-то наше вещание было изолировано от мирового эфирного опыта. Теперь мы предпочитаем изолировать себя от этого опыта сами, отбирая

лишь те форматы, которые приносят мгновенный рейтинг. Мы изолировали себя от практики собственного творческого вещания, сведя прошлый опыт к пропаганде или развлечению, поверив в собственную неполноценность и прибегая к безудержным плагиатам. Наконец мы оградили себя и от телекритики как некоего пережитка на пути вещательного прогресса. Единственная задача критики, по мнению распорядителей каналами, аплодировать их победам и злорадствовать по поводу чужих неудач.

Д.Дондурей. А как вы сами сейчас оцениваете ситуацию?

С.Муратов. Во-первых, у нас публичной критики нет. Не так уж много у нас действующих имен. Остались ветераны, такие как Юрий Богомолов, который делает еженедельные колонки в «Российской газете» и в Интернете, Анри Вартанов в журнале «Журналист». Еще несколько лет назад, не при Полякове, в «Литературной газете» работала Галина Черменская, очень профессиональный критик. А также довольно часто печатавшаяся Слава Тарощина...

Анна Качкаева. Она сейчас публикуется в Интернет-издании «Газета.ру» , а также ведет колонку в газете «Газета».

С.Муратов. Еще Елена Афанасьева, она сейчас на «Эхе Москвы».

А.Качкаева. И на Первом канале.

С.Муратов. Что касается новой критики, то, на мой взгляд, существуют три профессионала, они все находятся здесь: Петровская, Качкаева и Бородина.

А.Качкаева. На недавней всероссийской научной конференции в МГУ возникла идея сделать в будущем году специальную секцию, посвященную медиакритике. О необходимости обсуждения говорили коллеги из Санкт-Петербургского, Казанского, Воронежского университетов. Я знаю, что есть кандидатская диссертация по телекритике (проанализирована столичная пресса и пресса Татарии), защищена первая докторская диссертация на эту тему. Белгородский журфак возглавил профессор Александр Короченский,который занимается проблемами медиакритики.

Д.Дондурей. Тем не менее можно сказать, что существует колоссальное несоответствие между тем небольшим количеством людей, которых вы еще, к тому же с трудом, вспоминаете, и той гигантской ответственностью, которая возложена на медиасреду в современной жизни. Я уже не говорю о тысяче функций, которые выполняет современное телевидение. Вопрос: почему все-таки телекритиков в сто пятьдесят раз меньше, чем, например, филологов, хотя книги почти половина населения уже не читает вовсе? Почему вас в десять раз меньше, чем театроведов или искусствоведов? Почему почти не заказывают фундаментальных исследований, не готовят профессионалов — не заинтересованы в интерпретации сделанного?

А.Качкаева. Не совсем так. Нет ни одной качественной газеты, где бы не было соответствующей рубрики, колонки и даже целой полосы. Вопрос в другом: в качестве, в критериях, в способностях тех, кто пишет о телевидении. Есть одна странная вещь, которая меня изумляет, — уже почти десять лет на Украине существует портал телекритики, притом очень успешно. В какой бы поисковик вы ни зашли, сразу же появляется этот украинский портал и ничего другого. Никакого нашего «Клуба телепрессы», никаких российских публикаций. Этот украинский портал — профессиональный, ежедневный, с большим количеством рубрик. Здесь анализируют и актуальную программную политику телевидения, и его экономику, и дают высказаться звездам не по поводу последней ночи, а по поводу отношения к профессии. У нас нечто подобное попытался сделать Андрей Левкин пару лет назад (сейчас он стал главным редактором «Полит.RU»). Но этот проект не пошел.

Д.Дондурей. Почему?

А.Качкаева. Потому что там не было постоянных авторов, которые бы разбирались в индустриальной тематике и понимали, что за всем этим стоит. Смотрение эфира — тяжелая и кропотливая работа. Левкин пытался найти новых свежих профессионалов. Но посаженные на «поток» аналитики мельчили,

Ток-шоу «Народ хочет знать», ТВЦ

ежедневным «заметкам на телевизионных полях» не хватало глубины осмысления. Мы все знаем, что Андрей выкладывал публикации и расшифровки эфиров. А в результате получалась братская могила всего того, что еженедельно где-то выходило. Не было, видимо, ясной концепции, не хватало людей и, видимо, элементарно — финансов. Самой же телеиндустрии это никогда не было нужно, для ее интересов критика опасна. К тому в ситуации жесткой конкуренции не принято обсуждать планы, профессиональные сомнения, делиться опытом. Если бы индустрия финансировала хотя бы одно из таких изданий, его редакционная политика могла бы быть, как мне кажется, вполне внятной, обдуманной. Только оно должно было бы финансироваться либо пулом телеканалов, либо через Академию ТЭФИ, либо Национальной ассоциацией телерадиовещателей. В любом случае для этого нужны отдельные люди и средства.

Д.Дондурей. А как вы считаете, политическая власть понимает значение анализа телепродукции? В любых, самых разных своих функциях телекритика — это все-таки определенный тип квазиинтеллектуальных развлечений, который необходим в современных гламурных изданиях.

А.Качкаева. Во всяком случае, наши тексты всегда читаются внимательно.

Д.Дондурей. В традиционных видах культуры к критикам относятся, естественно, тоже с большой нелюбовью, но тем не менее понимают их значение. Я имею в виду продюсеров, издателей, владельцев галерей, руководителей музеев, топ-менеджеров и т.д. При всей своей цеховой и личной ненависти они все-таки понимают, что этот «любимый враг» должен существовать. Его надо пестовать, поддерживать, заигрывать с ним, интриговать, лукавить. Ничего подобного в телевидении нет. При этом мы знаем прекрасно (это я вам уже как социолог скажу), что в театр чаще, чем раз в год, ходят менее четырех процентов населения, в кино максимум семь процентов — не больше. Всеми остальными видами художественной культуры пользуется ничтожное количество людей, например, в современном изобразительном искусстве или музыке — это десятые доли одного процента. Телевизор же обслуживает 93 процента — почти все население страны старше четырех лет. Отчего же тогда такое равнодушие к телекритике?

А.Качкаева. Не знаю про власть, но нашему «Клубу телекритиков» уже семь лет. Нас не очень много, но мы с вами знаем, что не было ни одного года, чтобы все теленачальники, которые нас периодически не любят, не хотят ни чи-

Сериал «Апостол», Первый канал

тать, ни слышать про нас, — дружно не приходили, чтобы получить наш бумажный диплом. Выслушать то, что мы им скажем, не всегда приятное. Высказаться по поводу нас: так что и заигрывание, и лукавство во взаимоотношениях критиков и критикуемых есть. Только процесс все равно напоминает кулуары — масштаба разговора не хватает.

Д.Дондурей. Вы знаете, что они все-таки надеются на другое: получить из рук самых неприятных для них собратьев по цеху именно ваш труднодоступный приз, а не ТЭФИ, где им часто присуждают то, что они сами хотят. Но меня интересует другое: почему телекритика так узко представлена по сравнению с другими видами культурных практик?

Арина Бородина. Да потому, что телевидение вообще нельзя сравнивать ни с каким другим видом искусства. Особенно, если учитывать, что телевидение все-таки не искусство. Не потому, что здесь нет творчества. Просто телевидение по своей природе — это совсем особый процесс: здесь творчество очень серьезно завязано на политику, технологии, бизнес и индустрию в целом.

Д.Дондурей. Вы имеете в виду медийную среду?

А.Бородина. Да, вы справедливо сказали, что телевидение — уникальное соединение авторского процесса и интересов экономики. Но прежде всего это, безусловно, — особенно в нашей стране — экономическая прибыль, а также политическое воздействие на электорат. На людей. Кроме того, телевидение еще и самый доступный вид досуга, за который, признаемся, не надо платить деньги. А для кого-то это очень важный фактор. Ты просто включил кнопку и смотришь телевизор, развлекаешься... А что касается политического влияния, то оно здесь определяющее, несравнимо сильнее, чем в других видах искусства.

Д.Дондурей. И поэтому такое погашение, да? Такое невнимание к столь важным вещам?

А.Бородина. Дело в том, что телевидение невозможно воспринимать фрагментарно, потому что оно постоянно, ежедневно 24 часа в эфире. Там все меняется мгновенно, сиюминутно. Бесконечное количество разных поворотов, нюансов, формы, подача... Очень многим кажется, что телевизор — это очень просто: его все смотрят, и поэтому он доступен для критики. И ты делишься впечатлениями: это хорошо, это плохо, одно тебе нравится, а другое — нет. Но мы-то знаем, что существует масса нюансов: политических, экономических, технологических, творческих. Их очень много. Именно это делает телевизионный анализ всегда разнообразным и во многом порой уникальным.

Д.Дондурей. Я согласен со всем, что вы сказали. Телевидение — это именно медийная среда, а не корпускулярный выпуск одного произведения за другим, самого по себе. В конечном счете это среда, в которой мы все живем, многофункциональная, безусловно, мультимедийная среда.

А.Бородина. Один человек, даже очень плотно наблюдающий за телевизионным процессом, физически не в состоянии отследить все его сегменты и наполнение. И поэтому за понятием «телекритика» скрывается несколько разнородных вещей. Как уж они представлены — это другой вопрос. У телекритики есть, в частности, обычные новости — то есть информация о том, что произошло на телевидении нового — в кадре, а главное, за кадром. Есть собственно критическая функция, некое теоретическое видение, а так же сугубо профессиональный, в каком-то смысле даже технологический разбор. И в каждом случае это совершенно отдельная сфера и самостоятельный ракурс. Если обратиться к моему собственному опыту, то за более чем восемь лет, которые я занимаюсь темой телевидения, для меня не так давно отпала тема медиабизнеса: эта сфера касается меня сейчас в меньшей степени. Потому что сейчас в «Коммерсанте» этой проблемой занимаются люди, которые не вникают ни в смыслы, ни в конкретный телеконтент. У них другой профиль.

Д.Дондурей. Зато вот у вас, Арина, есть сильная социологическая составляющая.

А.Бородина. Вы правы, то, что в «Коммерсанте» каждую неделю в той или иной степени анализируется содержание телевизионных программ, и то, как на это реагируют зрители, то есть через рейтинги, — этого нет ни у кого. Это наше «ноу-хау». Колонка «Телелидеры» выходит в «Ъ» еженедельно уже четыре года, и у нее есть постоянная аудитория — не только из телевизионных людей, но и из читателей. И в последнее время из колонки «выходят» даже уже какие-то новые пласты: то, как зрители смотрят те или иные телевизионные события, выливается в совершенно отдельные заметки-события. Помимо этого в «Коммерсанте», разумеется, выходят интервью с телевизионными деятелями, какие-то иные жанры. Меняется время, соответственно, телевидение и сам подход к его интерпретации. То, что было актуально даже в 2001 году или в 2003-м, когда телевидение бурлило событиями, в основном с политическими контекстами, необходимо было освещать все это чуть ли не в режиме нон-стоп. Тогда на поверхности был в основном информационный, новостной жанр, информирующий читателей о том, что сейчас происходит вокруг тех или иных телекомпаний. Кого-то закрывали, лишали лицензий, люди переходили с канала на канал, разрушались и заново отстраивались целые телевизионные команды, телевизионные личности. Время менялось, сейчас многое совсем по-другому. Другая политическая жизнь. Другие реалии во многом. Но и сегодня классический анализ, пусть и в меньшей степени, чем раньше, но, тем не менее, представлен. И для меня он тоже важен, думаю, как и для других участников процесса: и тем, кто следит за ним по эту сторону экрана, и тем, кто телепродукцию делает.

Д.Дондурей. Безусловно, телекритик оказывается в более сложной ситуации, чем любой другой «вед». Потому что понятно, что здесь в большей степени, чем где бы то ни было, экономика влияет на контент, а контент, в свою очередь, определяет воздействие на миллионы. Получается, что телекритик — это такой универсал — вот точное слово, — который должен разбираться буквально во всех ипостасях жизни телепродукта, понимать и в том, и в другом, и в третьем.

Арина правильно говорит, что это непрерывный, колоссальный, многомерный объем специальных действий. Поэтому один в профессию приходит из журналистов, другой из социологов, третий из филологов... И каждый призван разбираться в этой полифонии — в политических контекстах, экономике производства, природе рейтингов и при этом еще конкретную передачу нужно уметь отдельно проанализировать. И литературно быть привлекательным. Что тут делать?

Ирина Петровская. Если говорить обо мне, я этим занимаюсь с 1992 года в еженедельном режиме — страшно сказать, сколько лет. Вначале я пыталась все это в себе объединить, и поскольку у меня была целая газетная полоса, то писала и об экономике, и о том, и о другом, и, конечно же, о новостях ТВ. Потом постепенно я от себя экономику и всякие коллизии, связанные с назначением звезд и начальства, отсекла.

Кроме того, я не пишу для руководителей каналов. Хотя, конечно, для нас мнение самих телевизионщиков, наверное, важно, но оно совсем не основополагающее. Потому что я наперед знаю, что мне на это скажут: вы не представляете всех тех условий, в которых мы реально работаем.

Д.Дондурей. Да, не понимаем всей невыносимой тяжести их жизни.

И.Петровская. Воздействия рынка, в частности. Поэтому я для себя выбрала определенный вектор анализа, тем более что работаю с 1995 года в «Известиях» (а это важно, где ты служишь), представляя примерно свою аудиторию, ее запросы и горизонты. Я вот в этом своем формате, собственно, при разных начальниках и существую. Но это все-таки взгляд насмотренного, профессионального зрителя. Потому что каждый другой зритель тоже своего рода критик, только занимается этим самодеятельно. У меня задача не в том, чтобы угадать приоритеты моей аудитории, понравится ей передача или нет, но представить мой взгляд, который каким-то образом совпадает со взглядами большого количества людей. Тех, кто думает по этому поводу примерно так же. А если они так, как я, не думают, то им все равно интересно.

Д.Дондурей. То есть вы критик, только не обыденный. Я играю с качкаевским термином «обыденный критик».

И.Петровская. Ко мне в Екатеринбурге подошли люди и сказали такую фразу: «Вы нам позволяете ощутить то, что не мы сошли с ума. Поэтому мы вас ждем, читаем и говорим себе: «Слава тебе, Господи!» Потому что мы все время сомневаемся в том, что находимся в здравом уме, а, оказывается, есть человек, который публично говорит то, что сегодня совершенно не принято». Возможно, они имеют в виду мои лучшие публикации, но для меня это тоже очень важно. Есть некая точка опоры, которую создает именно телекритик, позволяющая обычному человеку найти себе единомышленника и соучастника своих переживаний.

Да, вы еще сказали: как власть к этому относится? Сегодня сформировалась ситуация, я не знаю, подтвердит ли это Сергей Александрович Муратов, во многом схожая с обстоятельствами работы при советской власти, когда критики тоже ведь почти не было. Лапин говорил: если ты критикуешь идеологически правильную программу, ты критикуешь советскую власть. Вот и сегодня критика информационной и политической составляющей телевидения практически тождественна критике курса президента.

Д.Дондурей. По-вашему получается, что когда выражаешь определенное неудовольствие, скажем, по поводу программ Шевченко, Леонтьева и даже Малахова, ты тем самым критикуешь высшее руководство страны. Или это касается только политических передач?

И.Петровская. Нет, не только. Я примерно знаю, когда у меня могут возникнуть проблемы в собственной газете: не замечания, а пристальное внимание к каким-то фразам. Ты ведь, собственно говоря, и на экране видишь выражение того, что они хотели бы, что бы мы думали, и каким образом воспринимали то, что происходит на самом деле. И когда начинаешь затрагивать эти опасные смысловые зоны, то это действительно равноценно критике самого Путина. Не этого образа его или телевизионную версию Медведева — боже упаси! Нет, сам курс, саму «Единую Россию»... Вот тогда на это обращается внимание.

Д.Дондурей. Тут телекритик вклинивается в реальность.

И.Петровская. Есть еще одно «но»: в какой степени твой главный редактор связан с руководителями каналов. Потому что если очень хлестко, например,

Сериал «Молодой Волкодав», ТВЦ

напишешь о ком-то, с кем он или дружит, или находится в каких-то других отношениях, он тоже может воспрепятствовать публикации твоих идей. Я помню, Егор Владимирович Яковлев говорил: «Я тебя умоляю! Пожалуйста, ну не трогай ты дядю Сашу (*Александра Николаевича Яковлева, который какое-то время курировал «Останкино»*). Ты можешь делать это везде, только не привязывайся к нему в нашем издании».

А.Бородина. Я хочу добавить важную вещь, поскольку работаю в ежедневном общественно-политическом издании. Могу сказать, но без конкретных примеров, что реакция на то, что касается телевидения, у нас в большинстве случаев очень сильная. Подчас болезненная и совершенно непредсказуемая. Лично до меня в день выхода публикации иногда не доходит никакой реакции на заметку или текст, вышедший в «Ъ» под моей фамилией. И вроде бы такая тишина. Но потом, постфактум, могу узнать, какая яркая была реакция на эту мою заметку. Как правило, подобные реакции касаются в основном общественно-политического вещания. В частности, на заметки, которые рассказывали о том, как смотрят обращение Путина к народу, его прямые линии, пресс-конференции, какие-то иные мероприятия, которые задействованы властью, реакция была чувствительной.

Д.Дондурей. Болезненной?

А.Бородина. Разумеется. И часто реакции на мои заметки обсуждаются отнюдь не на моем уровне. В чем моя защита в таком случае? Я всегда говорю, что беру цифры рейтингов не из головы, я их не выдумываю, а только анализирую, свожу воедино и адаптирую к восприятию тех, кто читает «Коммерсантъ». Заходов на подобные заметки о телевидении всегда достаточно. Телевидение пользуется спросом не только на самом телеэкране. Уже второй год у нас внутри редакции есть счетчик заходов на сайт «Коммерсанта» и на конкретные заметки. Мне лестно, что «Телелидеры» по средам, как правило, всегда в первой десятке материалов в газете, в которой ежедневно 24 полосы и заметок и рубрик более чем достаточно. Более того, я всегда примерно понимаю, когда заходов может быть больше, когда — меньше. Потому что есть чисто технические, технологические вещи, а есть более содержательные. Но интерес стабилен. Даже тогда, когда это касается чисто «цифровых» колонок с рейтингами. Конкретные данные, как ни странно, оказались удивительной вещью. И иногда удается угадать настроение читателя, что именно ему будет интересно.

Д.Дондурей. Это, скорее, говорит о востребованности вашего социологического ракурса.

А.Бородина. Да, конечно, но, как правило, людей больше интересуют какие-то политические и оценочные вещи. Именно они пользуются основным спросом у читателей.

А.Качкаева. Давайте я про радиокритику телевидения скажу, потому что постоянная рубрика на тему телевидения на «Радио Свобода» появилась еще в 1993 году. Потом — шесть лет назад — она сложилась в первую программу, которая так и называется «Смотрим телевизор». Затем еще на четырех радиостанциях появились программы, связанные с анализом телевидения. Про телевидение на радио — это особая ситуация. Живое участие слушателей дает тот самый объем, который не получишь в печатных изданиях. Можно как угодно относиться к тому, как слушатели оценивают телеэфир, но в любом случае это те самые «обыденные критики», которые включаются в наше сотворчество. Они задают вопросы героям, существуют на форуме сайта, становятся экспертами того, что видят в эфире. Конечно, «обыденные критики» снимают первый слой, но, тем не менее, они необходимы. И голос этот должен звучать, хотя многие мои коллеги с этим не согласны и считают, что их лучше в эфир не давать, «поскольку они несут полную ахинею».

С одной стороны, многие теленачальники, продюсеры, ведущие программ с легкостью утверждают: «Ну кто вам звонит в эфир? (На «Свободу» или на «Эхо».) Это же сумасшедшие, мы же знаем!» Тем не менее, когда они слышат или читают какие-то интересные им высказывания, даже отдельные фразы, то могут позвонить мне вечером, ночью, рано утром с собственными комментариями, пересказывают расшифровки, смеются, выясняют подробности. Все это говорит о том, что и для всех тех, кто делает телевидение, эта обратная связь так же важна, как и для самих слушателей, которые участвуют в разговоре. Потому что телевизионные профессионалы все равно нуждаются в двух типах признания: среди равных — коллег, профессионалов — и во внешнем признании — признании публики. Не только той, которая «рейтинговое поголовье», но и той, у которой есть голос.

Д.Дондурей. Но радио, безусловно, существует по законам тех же медиа.

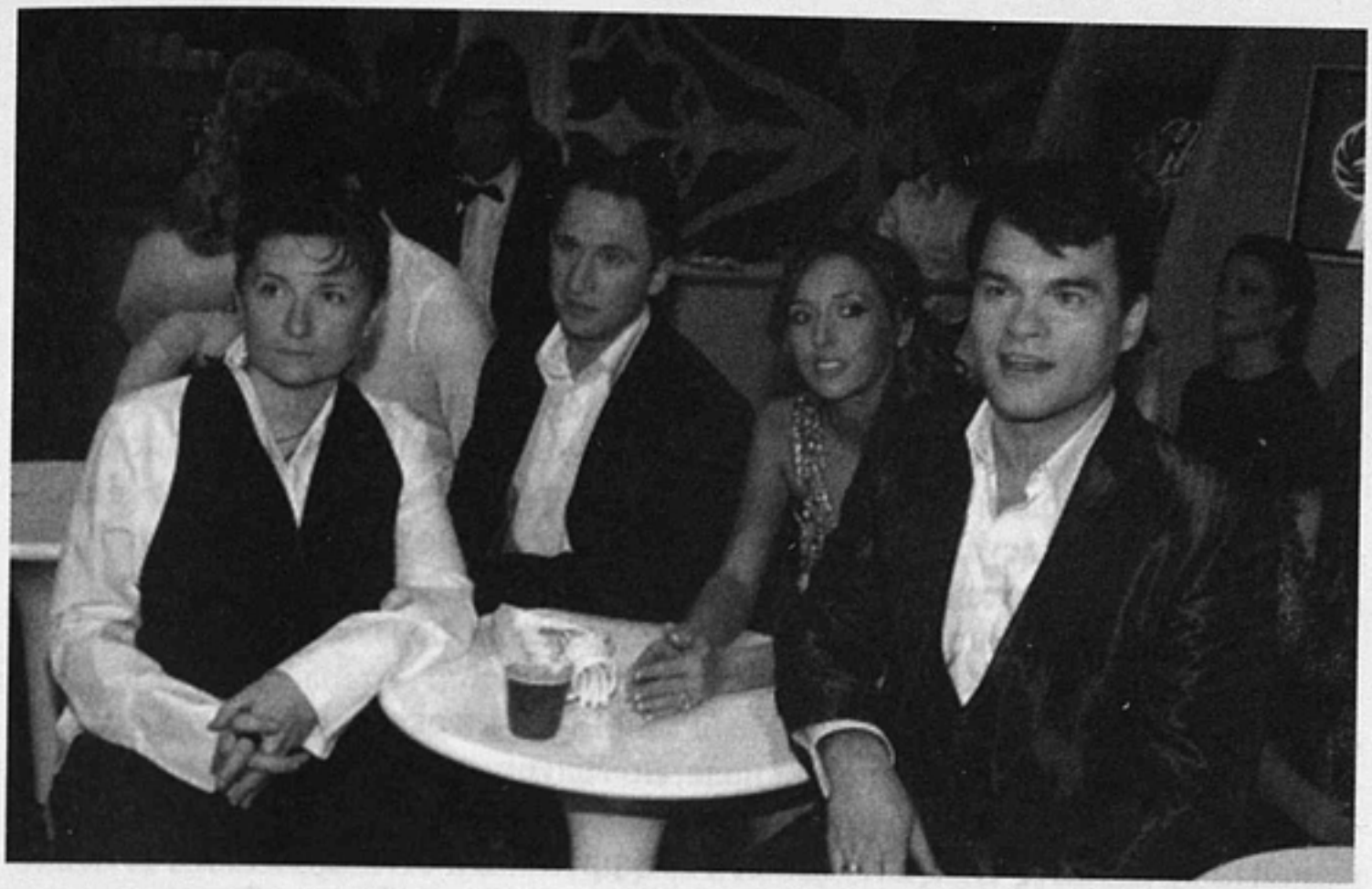
А.Качкаева. Для меня все, что можно отнести к собственно критике, конечно, всегда избирательно и всегда субъективно. Это очевидно. Но что бы мы ни говорили, у критики всегда есть функции, связанные с зависимостью от внешних обстоятельств, редакционной политики, с ценностными ориентациями самого человека, с его эстетическими, политическими и прочими воззрениями. У нее есть и функции зеркала, отражателя и, конечно же, компаса в этом гигантском пространстве самых разнообразных, противоречащих один другому сюжетов. Так что критика — это и лоцман, и эксперт-контролер того, что появляется в публичном и медийном поле сосуществования разных смыслов. Нравится это кому-то или не нравится.

Д.Дондурей. Вы имеете в виду, что она — общественный контролер? Представитель гражданского общества?

А.Качкаева. Да. В каком-то смысле, безусловно. Особенно когда возникают дискуссии на форуме. Людям предоставляется возможность сопоставлять свою точку зрения с высказываниями как ньюсмейкеров, так и телекритиков. Так что телекритика существует как раз в газетах, журналах и на радио, а вот на самом телевидении ничего подобного нет: ни компетентной критики, ни результатов исследований, ни актуальных обсуждений.

Д.Дондурей. Почему телеканалы договорились — у них возник такой консенсус или это действительно условия профессиональной этики? — никогда не публиковать мнение друг о друге? Не анализировать телепродукцию ни в теоретическом, ни в историческом, ни в каком-либо другом плане. Что это за цеховой договор такой? Из-за все тех же интересов бизнеса — никогда не пускать саму критику в эфир ни в какой форме?

С.Муратов. Были «Телескоп» Крылова, «Пресс-клуб» Прошутинской, но сейчас в современном эфире это сложно даже представить, просто невозможно.



Развлекательная программа «Две звезды», Первый канал

Д.Дондурей. На канале «Культура» можно было бы нечто подобное делать, хотя и там, конечно, над всем властвуют интересы ВГТРК.

И.Петровская. Лично я подавала на «Культуру» заявку на подобную программу. Пришел доброжелательный ответ Татьяны Пауховой: «Благодарим за внимание к нашему каналу, но, к сожалению, мы лишены возможности». Если перевести с казенного: «Да, но мы не можем себе этого позволить».

Д.Дондурей. «Культура» — канал не коммерческий.

А.Бородина. А вот мне кажется, что это неправильно — на телевидении рассказывать о телевидении. Ведь ни одна газета, в общем, никогда не анализирует редакционную политику другой газеты. Собственно, так же как и радиостанции не критикуют одна другую. Нет таких примеров. Да, мы пишем о новостных событиях, связанных с газетным миром (покупки, сделки, отставки-назначения главных редакторов), но, как правило, не анализируем, хорошо или плохо поступает та или иная газета, когда пишет о том-то или о том-то. Например, сменился в газете «Известия» главный редактор, мы напишем об этом. Но если сюжет не новостной, то анализировать мы его в «Коммерсанте» не будем. Так же как «Эхо Москвы» не будет обсуждать «Свободу». Более того, к примеру, обсуждать в газете «Коммерсантъ» качество того, как и что, скажем, Ирина Петровская обозревает в газете «Известия», мы не станем. Это будет выглядеть очень странно. Или обсуждать на «Эхе Москвы» то, как Анна Качкаева ведет эфир на «Радио Свобода». То же самое и телевидение. О новых событиях, даже заметных, которые происходят в мире телевидения, в новостях телеканалов объявляют редко и очень избирательно. А тем более в отдельных программах — если придумать программу, посвященную телевидению, анализировать контексты и смысл происходящего на телеэкране и за кадром. Это противоестественно, на это не пойдет никто. И во многом все связано с корпоративными интересами каждого телеканала и тех, кто там работает. Да и мне лично будет совершенно неинтересно. Потому что, понимая, как устроен мир телевидения, какие там царят амбиции и комплексы одновременно, они вряд ли смогут рассказывать о себе более или менее объективно. А если не всерьез, то зачем тогда такие телевизионные обзоры-программы в телеэфире?! И уж тем более телекритика.

Д.Дондурей. Я говорю не о присутствии телекритики в телевизоре, а об анализе самого продукта, о взаимоотражении и взаимодействии множества разных сторон жизни через этот медийный ресурс. Почему про Косово я могу говорить, а про то, как по-разному предстает косовская проблема на нашем телевидении, не могу. Видимо, потому, что сразу возникает дистанция между событием

и его интерпретацией. Станет очевидно, что «ящик» делает с его интерпретацией все что угодно.

А.Качкаева. Это должен быть, видимо, канал медиаобразования, который может попытаться объяснять телевидение через ретроспективу стилей, жанров, смену эпох, в контексте мирового телевидения и традиций европейской медиакритики, представить внутреннюю логику жизни индустрии, например, объяснить, как подсчитывается пресловутый рейтинг, почему это необходимо и почему этот инструмент превращается в жупел (кстати, это один из самых часто задаваемых зрительских вопросов). И время от времени — так же как «Культурная революция», «Народ хочет знать» или «Закрытый показ» — в эфире можно поднимать актуальные, общественно значимые темы. Например, «должно ли государство играть какую-то особую роль в этой сфере», что происходит с психикой и ценностными установками людей, которые делают ТВ, что такое современное телевидение — только сфера обслуживания, форма проведения досуга или все-таки нечто большее?

С.Муратов. Почему в свое время был закрыт «Телескоп» Крылова? Именно потому, что он шел на Первом канале, но ведущий решил, что он может както освещать и программы других каналов.

Я хочу сказать, что к ситуации с телекритикой я отношусь как к абсолютно драматической, я бы сказал — безысходной. Не сочтите за брюзжание, но ведь раньше у нас было немного иначе. «Театр», «Новый мир», «Искусство кино», «Советский экран» регулярно печатали материалы о телевидении, и это считалось совершенно нормальным. Существовал Всесоюзный совет по теории и критике телевидения при Союзе кинематографистов СССР. Это был центральный орган. Все критики группировались там, без них невозможно было никакие Всесоюзные фестивали проводить.

А.Качкаева. У киношников-то до сих пор есть своя гильдия, а у нас ее нет. И мы не знаем, при каком профессиональном объединении создать ее.

С.Муратов. Телевидение с помощью критики в прежние времена пыталось осмыслить себя. Несмотря на все идеологические заморочки.

А.Бородина. А сейчас часто возникает впечатление, что за той или иной проблемной статьей о телевидении стоит ее специальная оплата. Выкупаются колонки, полосы и даже интервью.

С.Муратов. В начале перестройки был, как известно, период гласности, когда каждая газета считала необходимым иметь своего постоянного критика. Тех самых колумнистов, среди которых, например, был такой человек — Александр Аронов. Он не был подвержен никакой цензуре. Что хотел, то и писал. Был случай, когда Лапин на Политбюро пожаловался генсеку на статью Аронова в «Московском комсомольце». Там его просто не поняли: Гостелерадио — и какая-то городская газета. Абсолютная чепуха. В результате смотрите, что произошло: проблемных статей не стало, рецензии фактически съежились до реплик, зато заработало гигантское колесо продвижения телепродукта: анонс, реклама и сплетни. Нишу специализированных журналов типа «Телевидение и радио» в какой-то мере в последнее время пытаются заполнить полусамодеятельные, хотя и броские, «Телецентр» и «Медиапрофи».

Д.Дондурей. А что думает Вера Зверева по этому поводу?

Вера Зверева. Я представляю другую дисциплину: не отношу себя к сообществу тележурналистов и критиков и занимаюсь тем, что в англоязычной традиции называется cultural studies — культурными исследованиями. Поэтому у меня будет несколько иной дисциплинарный взгляд на проблему. Добавлю некоторые суждения по темам, которые здесь уже обсуждались.

Мне показалось очень важным прозвучавшее в начале рассуждение о критике 1960-х годов. В нем прослеживается интересная параллель с тем, как в то время телевидение «переживалось» интеллектуалами на Западе. Мы помним, в каком романтическом свете представлялось тогда телевидение, с которым связывались огромные культурные ожидания общества. Маршал

Мак-Люэн писал о поразительных возможностях ТВ. Близким образом оно воспринималось и рядом отечественных авторов. А дальше — в Европе и Америке в 1970-е годы складывается академическая дисциплина — телевизионные исследования. Именно в это время, как мне кажется, становятся ощутимыми расхождения в понимании того, что такое медиа и, в частности, ТВ, у советских и западных профессионалов. Наш опыт в осмыслении телевидения сильно отличается от опыта представителей таких дисциплин, как media studies и television studies. Это очень частные, специализированные дисциплины, в которых изучаются место, функции телевидения в культуре, значения, которые производятся в разных видах телепрограмм, где из разных областей знания — культурных исследований, филологии, лингвистики, социологии культуры — заимствуются подходы для анализа ТВ.

В СССР и в России такое направление научных штудий практически не развивалось. Я постоянно сталкиваюсь со своеобразной реакцией студентов, когда в первый раз на занятиях спрашиваю: «Какие телевизионные программы вы любите смотреть?» — И слышу в ответ: «Мы никогда не смотрим телевизор». Потом оказывается, что все смотрят множество программ, но стесняются об этом говорить. По мнению многих россиян, телевидение представляет собой какой-то низкий формат, который нужно ругать и по отношению к которому даже неудобно признаваться в симпатии. К этому добавляется постоянно звучащее рассуждение интеллектуалов о том, что телевидение сейчас никому не интересно, оно сдало позиции по отношению к Интернету. Это неудивительно, поскольку ни в 70—80-е годы (как это было в западном гуманитарном знании), ни в более позднее время в России не произошло «реабилитации» массовой культуры. Элиты к ней до сих пор относятся в основном негативно. В результате телевидение редко рассматривается как нечто ценное и значимое для культуры и для выстраивания системы представлений в обществе. И, вместо того чтобы заниматься своими более частными профессиональными делами, изучая, как строятся те или иные телевизионные тексты и как именно их понимают аудитории, мы все еще вынуждены доказывать социокультурную значимость телевидения. Иными словами, в российской медиакультуре и в ее осмыслении сохраняется большое запаздывание.

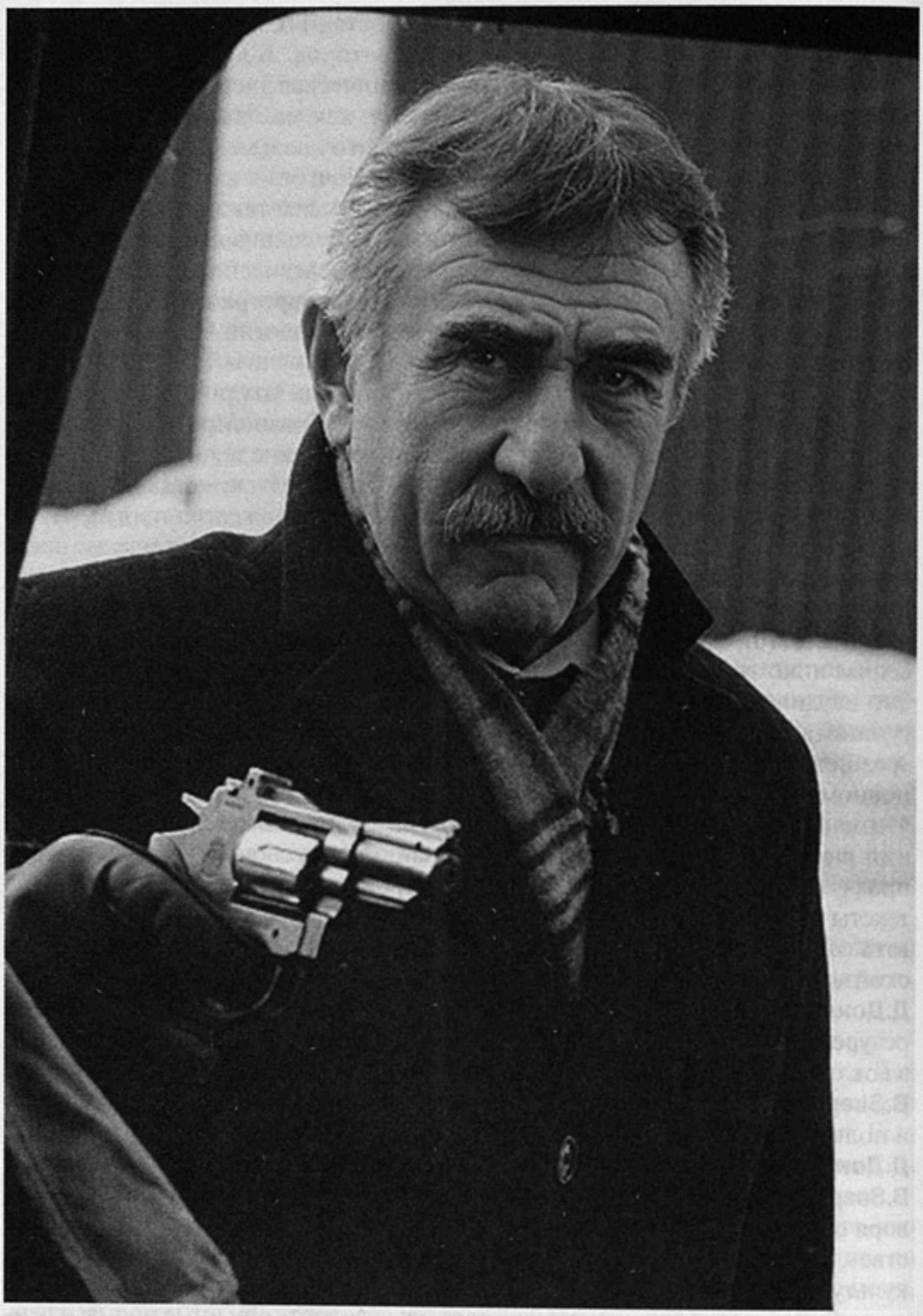
Д.Дондурей. Кроме того, мы прекрасно знаем, что телевидение — основной ресурс осуществления политики. На театр или книги «наплевать и забыть», а вот телевидение в общественной жизни — ого-го.

В.Зверева. Да, телевидение часто мыслится как рычаг идеологического и политического влияния.

Д.Дондурей. И всё?

В.Зверева. И, конечно, оно понимается в нашей стране как сфера бизнеса. Говоря о позиции ТВ как «средства политики», «бизнеса» или о ТВ как «искусстве», мы мало упоминали о самом важном измерении — «телевидение как культурная форма», то есть как источник культурных смыслов, который создает образы реальности, конструирует ее, предлагает те или иные нормы и ценности, влияет на мировоззрение социальных групп. Эта позиция в публичном обсуждении телевидения часто или проваливается, или понимается очень упрощенно.

Мне бы хотелось суммировать то, чем занимается такое направление телевизионных штудий, как «культурные исследования». Оно обращено к анализу телевизионных вербальных и аудиовизуальных текстов, «посланий», за которыми стоят образы «нас самих», нашего общества, культуры. В этом направлении исследований к ТВ ставятся следующие вопросы: какие значения и смыслы производятся в тех или иных программах? Как в них репрезентируются социальные, этнические, гендерные, субкультурные группы? Какие образы современности, прошлого, будущего выстраиваются в телевизионных текстах? Наконец, какие истории с экрана рассказываются? Как в целом моделируется жизненный мир, представляемый зрителю. При изучении телевидения также важна еще одна задача — попытаться изучать куль-



Документальный сериал «Следствие вели...», НТВ

турный эффект ТВ как специфического средства коммуникации со своими возможностями и ограничениями. Не менее важно и то, как эти послания ТВ воспринимают аудитории, каким содержанием люди наделяют то, что видят на экране. Исключительно интересно то, о чем сказала здесь Анна Качкаева: что говорят обыденные телезрители о своем зрительском опыте и как они это говорят?

А.Качкаева. Сегодня необходимо осуществлять, если хотите, гуманитарную функцию медиаобразования. Учить, помогать людям не только видеть увиденное, не только считать себя нормальными, но еще декодировать сам смысл телесюжетов, помогать зрителям выбраться из бесконечного потока, в который мы часто болезненно погружены. «Обыденные критики» вычленяют из него смысловые категории, но они не критичны по отношению к тому, что льется с экрана. Помочь им чуть отстраниться от него, научить их выбирать,

сопоставлять, искать дополнительные содержательные планы — очень важная задача критики.

Д.Дондурей. Эта работа требует не только мастерства, опыта, колоссальных усилий, но и просто огромного количества специалистов.

А.Качкаева. Аудитория у нас очень инфантильна, и это тоже проблема. Она инфантильна по определению и вполне соглашается с тем, что ей каналы предоставляют. А те, кто производит телевизионное содержание, чрезвычайно снобистски к своей публике относятся. Обычно они говорят: «Сами мы смотрим телевизор после двенадцати».

Д.Дондурей. Да, конечно. Но хочу возвратиться к проблеме экспертизы.

В.Зверева. Мне кажется в этом вопросе очень важной позиция телевизионной критики, стоящая перед ней задача обучения аудитории «медийной грамотности». Сейчас среди исследователей средств коммуникации все чаще звучит мысль о том, что адекватное восприятие медиа не является каким-то врожденным навыком, что ему тоже имеет смысл учить. Но эта установка — что и само ТВ, и разные программы имеют свои неочевидные правила построения, о которых важно знать, — к сожалению, абсолютно отсутствует в российском массовом сознании. Никто не считает, что не умеет смотреть ТВ или что этому навыку можно учиться или обучать.

Д.Дондурей. Так и в театре, и в кино. Там тоже такая же установка.

В.Зверева. Когда мы говорим, что на каналах телевизионная критика не только не приветствуется, а, в сущности, отторгается, то не учитываем, что критика чаще всего ассоциируется с «принижением» или «осуждением», а не с разбором того, «как это сделано» и «что это значит». Например, каковы правила построения ток-шоу и что они позволяют выразить? Что такое сериал и как его переживают зрители? Эти и другие вопросы были бы совершенно уместны. Большая проблема, как сделать их предметом более широкого профессионального обсуждения.

Д.Дондурей. Получается, что современные производители контента вообще не заинтересованы в какой-либо экспертизе, кроме чисто коммерческих измерений.

С.Муратов. Могу дать справку. До 1990 года существовала так называемая внутренняя критика.

Д.Дондурей. Закрытая, секретная?

С.Муратов. Да никакая не секретная. Внутренняя критика — это разборы, рецензии, которые заказывало само телевидение. Каждая редакция приглашала телевизионных критиков, особенно когда создавала новую рубрику. Они даже участвовали в еженедельных и ежемесячных планерках, сидели рядом с председателем. Тогда телевидение не воспринимало критиков как своих отъявленных врагов. Когда сегодня об этом говоришь, это выглядит чуть ли не как рассказы из другого мира.

А.Бородина. Если вы полагаете, что телеканалам важны публикации рейтингов, я считаю, что это заблуждение. Они заинтересованы в нас именно как в телекритике. В том, чем занимаются Петровская или Богомолов. Думаю, что их тексты читаются с не меньшим вниманием, чем и все остальное в газете. Телебоссы в этом никогда не признаются, но они в критических разборках нуждаются. Что касается рейтингов: иногда они хороши, и тогда телевизионщикам это приятно, но часто совсем не хороши, и для любого человека, тем более творческого, это, безусловно, удар по амбициям.

Но, повторюсь, при этом авторы, режиссеры, редакторы, продюсеры крайне нуждаются в телекритике, хотя в этом никогда не признаются. Никто не любит, когда его ругают.

Д.Дондурей. Вот, казалось бы, зачем гигантской мировой киноиндустрии существующая система затратных семисот кинофестивалей? Есть главная цель этой деятельности, основное измерение качества фильмов для продюсеров: количество проданных билетов! Казалось бы, зачем Голливуду, контролиру-

ющему 62 процента мирового экранного времени, финансировать своих оппонентов — авторские фильмы, которые показывают на фестивалях. Тем не менее, американцы это делают, инвестируя огромные деньги в самые разные некоммерческие проекты. Они сами заинтересованы в противостоянии своим бизнес-идеям, потому что дальновидны и не хотят снижать объем своих завтрашних заработков. Заинтересованы в новых статусах, в новых идеях, в новых художниках, в новых подходах, в разного рода новом, которое, воспроизводя уже известное, через блокбастеры они не получат. Именно для этого, наряду с коммерческим, работает тотально некоммерческое кино. Фестивали, с точки зрения бизнеса, функционируют как своего рода специальная лаборатория Голливуда. Продюсеры понимают, зачем им нужна получившая в Канне «Золотую пальмовую ветвь» румынская картина «4 месяца, 3 недели и 2 дня» (большинство кинокритиков мира считают ее лучшим фильмом прошлого года). Они прекрасно осознают, что для селекционирования талантов, увеличения своих креативных ресурсов, поиска новых горизонтов очень выгодно эти фестивали финансировать. Особенно с помощью государственных инвестиций и поддержки городов.

Казалось бы, у телевидения есть огромный политический и публичный ресурс, есть ток-шоу, сериалы, реалити-шоу, множество документальных программ — и нигде (!) нет толковой экспертизы. Вопрос: наверное, это связано с тем, что телевидение слишком тотально? Но ведь и кино тоже. Оно, между прочим, в прошлом году занимало 49 процентов всего эфира. Как тут без экспертизы обойтись?

А.Бородина. А зачем? Деньги-то и так идут, и большие...

Д.Дондурей. Это сильный ответ.

С.Муратов. Он фиксирует разницу между философией здорового и дикого бизнеса.

Д.Дондурей. Но вопрос-то этот, действительно, как Ленин говорил, архиважный.

А.Качкаева. А еще теленачальникам кажется, что они управляют миром и альтернативы им нет, понимаете? Слишком узок их круг. И это,отчасти, правда, потому что, как и в любой другой отрасли, у нас плохо с кадрами. В данном случае я говорю не про тех людей, которые непосредственно делают программы, — там много профессионалов. А вот на Олимпе тех, кто формирует российский телеконтент, — четыре-пять фамилий, которые мы знаем. Им альтернативы нет!

Д.Дондурей. Демиурги?

А.Качкаева. В каком-то смысле, да. У самых преуспевающих из них — необыкновенное чутье на массовый продукт и фантастическая ценностная адаптивность. И с политической пропагандой и идеологией развлечений они справляются блестяще. Тем более что за их внимание борется истеблишмент, без его одобрения — оставим сейчас в стороне политические рекомендации сверху — редкий политик, ученый или писатель получит свою «минуту славы». «Медиатизация» жизни действительно сделала этих немногих людей вершителями многих судеб. Поэтому очень часто им не нужен никто. Они и есть этот высший профессиональный суд.

Д.Дондурей. Ирина, что вы думаете по этому поводу? Почему телеруководство не нуждается в вашей помощи?

И.Петровская. Я полностью разделяю прозвучавшее здесь мнение. Начальство, продюсеры прекрасно видят пружины и последствия этого самого рейтинга. Видят, что совершенно не обязательно большой рейтинг будет у хорошего продукта и наоборот. Поэтому зачем анализировать и проводить экспертизу чего-то, с точки зрения сторонних людей, чудовищного, если зритель туда, как сумасшедший, и так ломится?!

А.Качкаева. И наоборот. Репутационные форматы у них есть — значит, зачет. И хорошие вещи поставят ночью. Знают, что многие зрители не посмотрят их, но зато на упреки всегда есть ответ: «Мы же показали!»

Д.Дондурей. Вы произнесли очень опасное слово — репутация. Ведь ее в значительной степени делаете вы. Казалось бы, почему бы вас не привлекать для того, чтобы наряду со своими денежными интересами реализовать — продемонстрировать — несколько шикарных демонстрационных проектов?
С.Муратов. У них и репутацию делает рейтинг.
Д.Дондурей. Почему бы не приучить зрителей к заведомо хорошим программам? У «Завещания Ленина» была небольшая аудитория, но его поставили в прайм-тайм. И благородное дело сделали, и все ТЭФИ получили. Судя по тому, что настоящее кино показывают исключительно ночью, телепрограммисты прекрасно понимают, что хорошо, а что цинично.
В.Зверева. Думается, что в России сложилась закрытая система ТВ, в которую важно не пускать никого извне. Важно дозировать инновации, не меняться радикально.
Д.Дондурей. Контролировать ее тотально — от и до.
В.Зверева. Да, и поэтому рефлексивность зрителей по отношению к реалити-шоу — это такая же взрывная вещь, как рефлексивность по отношению к тому, как устроены аналитика или новости. Для системы важно, чтобы общество и любой его институт находились в состоянии подконтрольности. А когда вы сравниваете это с кино...
Д.Дондурей. Я это специально сделал.
В.Зверева. Здесь кажется, что российское кино хотя бы отчасти включается в мировой процесс кинопроизводства с другими способами регулирования, с мобильностью, критикой, экспертизой. Российское телевидение же за счет национального языка или чего-либо еще — территория закрытая, более или менее отгороженная от внешнего мира. Нашему ТВ все равно, что происходит в Европе или Америке, какие порядки приняты «у других».
Д.Дондурей. Вернусь к своим баранам. Все понимают, что должна быть некая альтернатива рейтинговым измерениям. Вот, конечно, Арина Бородина делает подрывную работу, интерпретирует и реинтерпретирует сами рейтинги и таким образом наводит свою «тень на их плетень». Это редкая и невероятно важная работа — личностная интерпретация рейтингового материала в его увязке с контентом. Для телебизнеса, для зрителей, тем более для культурологов — это альтернатива рейтинговому тоталитаризму. В связи с этим какие вы видите перспективы появления заказчиков подобных работ? Что еще остается, чтобы противостоять рейтингам в том экономическом устройстве российского телевидения, которое сегодня существует? Вот наш французский «коллега», президент Саркози, хочет атаковать святая святых — рекламу на ТВ. Он создал комиссию, куда вошли профессионалы, политики, юристы, представители гражданского общества, деятели культуры. Можно ли рейтинг и у нас как-то потревожить? Если не остановить воздействие на ТВ этой процедуры, то производители будут продолжать дурачить страну, убеждая общество и власть, что люди сами хотят демонстрации низкого — сюжетов о педофилах, самоубийцах, тюрьмах и интимной жизни звезд. Прошу вас порассуждать на тему «телекритика и рейтинговое измерение».
С.Муратов. У вас в «Искусстве кино» недавно была напечатана очень интересная статья про рейтинг.
Д.Дондурей. Автор — Ирина Полуэхтова, большой знаток этого дела.
С.Муратов. Начинается она смешно, с того, что на каком-то собрании телевизионщиков возник вопрос: «А если бы не было рейтинга, как бы вообще телевидение могло измерить свою успешность?» Этот простой вопрос привел всех собравшихся в замешательство, поскольку сегодняшние работники не знают ничего другого, кроме рейтинга. Это какое-то тотальное невежество. Как будто телевидение началось с рейтинга и может жить только на его основе. Но так было только в Соединенных Штатах — единственной стране, где создана философия рейтинга.

А.Качкаева. В Америке оно сразу же, когда возникло, было коммерческим и никаким другим. Хотя именно Форд дал деньги, чтобы возникло общественное телевидение. Потому что капиталист в какой-то момент понял (некоторым приятно считать, что откупился), что если хоть кто-нибудь в каком-нибудь виде (пусть в резервации) не будет противостоять коммерческим интересам и рейтинговому массовому зрелищу, с нацией можно будет попрощаться.

С.Муратов. У нас первая попытка противостоять рейтингу была как раз в начале перестройки. Она началась в «Независимой газете», где появился «Индекс независимых критиков». Потом этот индекс перешел в «Известия» — помните голубые страницы? — затем в «Семь дней» к Ирине Петровской. Это было единственным, что противостояло напору денег и профессионально, и социально, и эстетически.

А.Качкаева. Оценка качества шла в противовес свидетельствам количества зрителей. Они часто бывают противоположны, но иногда и совпадают.

Д.Дондурей. Все замечательные триллеры учат нас: настоящий мужчина должен стрелять с двух рук. Почему здесь потенциальные и непотенциальные заказчики не хотят этого? Рейтинг и телекритика могли бы дополнить друг друга.

А.Бородина. Я хочу добавить. Мне кажется, что рейтинг и анализ интересов и мнений живых людей, человеческий взгляд, то есть суждения критики, — это очень важно. Более того, я иногда сознательно нарушаю формат своей колонки, за которым у меня в газете жестко следят, и пишу о вещах, которые по сути не пользуются большой популярностью у массового зрителя, у большинства. Но есть явления, которые обязательно надо отметить. Я, кстати, считаю важным то, что мы делаем раз в месяц на полосе телекритиков в газете «Время новостей». Как правило, у нас общий взгляд на многие проекты, которые, может быть, не имеют высокого рейтинга, но мы их отмечаем как явление со знаком «плюс» или со знаком «минус». Это часто дает оценку и определяет вектор для тех, кто делает ту или иную программу, и для тех, кто ее смотрит.

И еще. Я бы не выносила за скобки вкусы наших телезрителей. Все мы говорим, что телевизионщики убедили власть, будто они откликаются на чаяния народа. При этом я не считаю, что наши телезрители такие все интеллектуальные, что, действительно, не хотят смотреть и протестуют против того, что им чаще показывают. Более того, когда ты сам в этом визуальном потоке еженедельно находишься — а я по долгу службы не пропустила ни одной передачи «Чистосердечное признание» или «Программы максимум» НТВ, — то начинаешь понимать, почему они имеют такие рейтинги, почему люди это смотрят. Меня, конечно, часто почти тошнило, когда я это смотрела, но почти всегда отстраненный профессиональный мозг отстукивал: вот это, наверное, будет иметь высокие цифры, а это — чуть пониже... Так, наверное, и у тех, кто принимает решение ставить сюжет в эфир. Всегда понимаешь, в чем в этих программах может быть такой манок...

С.Муратов. А почему они гадости смотрят?

А.Бородина. Потому что в этих программах есть такие «рассказки», вечные истории из человеческой жизни. Порой они абсолютно извращенные, патологически ненормальные, но это такой показ некоей существующей реальности.

Д.Дондурей. Обращение к пракультуре, к низу, к тому, что относится к до- или внекультурным табу.

А.Качкаева. Женитьба, смерть, любовь, измена, деньги, болезни...

С.Муратов. Пусть смотрят сериалы...

А.Качкаева. В том-то и дело, что исследование «обыденных критиков» показывает, что люди все это совмещают, они не способны отделить одно от другого, у них все, что они видят, превращается в вязкую кашу. Кроме того, тут срабатывают одновременно и желание терапевтического эффекта, и желание пощекотать нервы — готовность смотреть ужастики и мистику. Индустрия это знает. Тут действуют гораздо более сложные механизмы. Чтобы разобраться

в них, нужно постоянно изучать аудиторию, но это требует времени, исследовательских групп, денег, желания, воли. Для этого надо воспринимать зрителя не как рейтинговое поголовье. Надо не только интуитивно знать, как с этим «поголовьем» работать, но и как в сознание к нему заглянуть. То есть нужно, чтобы ученые занимались совсем другими — качественными — исследованиями.

Д.Дондурей. Вот именно. С одной стороны, когда смотришь вашу общую полосу в газете «Время новостей», то видишь, что в ней предъявлен достаточно субъективный, хотя и очень интересный, обзор высказываний, построенный по принципу Джамбула Джабаева: «Что вижу, то пою». Десять человек выставляют несколько сот оценок. Просто рябит в глазах от частотностей.

Начальникам телевидения от этого хорошо, потому что тенденции их работы вы тем самым не ухватываете. Можно что-то концептуальное увидеть, когда вы повторяете друг друга?

А.Бородина. Вы совсем нас за растения держите.

Д.Дондурей. Нет, нет. Я сейчас просто перец в разговор добавляю. Это — с одной стороны. Теперь — с другой — о том, о чем рассказывала сейчас Вера Зверева, о культурологических рейтингах. Они, может быть, и хороши в специальных университетских сборниках тиражом в сто экземпляров. Но практически не дойдут не только до теленачальников уровня Файфмана или Шумакова, но даже до людей, находящихся семью этажами ниже. Такие штудии хороши также для конференций у Теодора Шанина и Льва Гудкова, где мы, исследователи, выступим друг перед другом и опубликуем затем свои выступления в книжках, которые сами же и будем читать.

Повторюсь: важнейшая сфера жизни, управления страной — мультикультурная сфера, связанная напрямую с переходом к инновационному обществу, важнейшая в ста измерениях, — оказывается без объективной экспертизы. Вроде бы сами каналы заинтересованы в профессиональном анализе. В каком угодно виде, например, в совершенно секретных, закрытых рецензиях, написанных за бешеные деньги. Вот мы с Ариной Бородиной и Анной Качкаевой пару раз ходили на летучки к господину Эрнсту, где анализировался телевизионный процесс. Но как-то интересные теоретические встречи со всеми директорами Первого канала быстро выдохлись. Производители и сам Константин Львович потеряли к ним интерес.

Эта работа столь серьезна, закрыта и даже табуирована, что у меня возникает впечатление, что каналы просто не хотят подпускать качественные исследования к святая святых, тем более — выводить их за пределы гетто маленьких научных сборников и самих студий.

А.Бородина. Это, конечно, небольшой масштаб исследований, но ко мне периодически обращаются с подобными просьбами производители программ, фильмов и сериалов. Зная, что я пишу о проектах телевизионных и их рейтингах, они интересуются какими-то тенденциями и тем, как зрители смотрят те или иные проекты. Каналы, понятное дело, получают эти рейтинговые замеры, ими пользуются и все аналитические службы ТВ. Но должна быть какая-то система анализа извне, не внутриканальная. Потому что аналитическая служба канала будет говорить то, что им же самим хочется услышать.

А.Качкаева. И угадывать желания начальника.

Д.Дондурей. Вот именно. Они же не могут быть независимыми.

А.Качкаева. Они за это зарплату получают. Но что-то, вроде того, что проводил раньше Первый канал, им самим необходимо.

Д.Дондурей. Все равно, эти концептуальные посиделки были сугубо цеховыми и проводились в интересах одной компании.

А.Бородина. Раз Первый канал эту потребность чувствует, значит, ее рано или поздно должны почувствовать и другие участники телесообщества. Даже Вла-

димир Кулистиков, придя на НТВ, какое-то время планировал проводить подобные встречи и общение с прессой.

С.Муратов. Потом всё спустили на тормозах.

А.Бородина. Да. Но телевизионщики же постоянно присылают какие-то программы, звонят, просят посмотреть. Значит, это важно. Более того, не только большие каналы...

Д.Дондурей. Вы готовы проводить отсмотр, ставить диагноз по потребностям?

А.Бородина. Безусловно. Чаще всего, смотрю почти все, что присылают. Но иногда физически невозможно. И если это совершенно не мой формат, то не могу. Более того, я говорю: «Вы газету-то читаете? У меня нет возможности об этом писать». Я уж не говорю про дециметровые и спутниковые каналы. Конечно, и у них есть потребность в анализе, но людей, готовых его проводить, совсем мало.

В.Зверева. Добавлю два замечания. Действительно, у производителей телевизионного контента периодически возникает потребность в профессиональном консалтинге. Такой запрос на телевизионную аналитику у разработчиков и трансляторов программ есть, хотя, по моему опыту, он часто слабо артикулирован. Второе соображение состоит в том, что противостоять сложившейся системе очень трудно. Но сама логика ее существования — централизованная, закрытая, иерархическая — предполагает возможность появления альтернативы — сетевой, открытой, публичной системы оценки, экспертизы медийной продукции. Иной принцип деятельности может развиваться как сетевой проект, опирающийся на новые технологии коммуникации и обратной связи с аудиторией. Я имею в виду коммуникацию в Интернете. Вероятно, это идеалистическая позиция, но и она еще не исчерпала своих возможностей.

Д.Дондурей. Предлагаете возвратиться к массовой просветительской миссии?

В.Зверева. Мне не кажется, что здесь речь идет о возвращении, скорее, об изобретении каких-то новых моделей в рамках изменившейся культуры — культуры информационного общества. Но задача «раскрытия карт» для зрителей и объяснения того, как работает телевидение — как строятся телевизионные форматы, почему мы смотрим программы одним или другим образом, какие сообщения транслируют телепередачи, — представляется важной. Чем больше телевизионные критики смогут поделиться своим профессиональным знанием о ТВ и распространить умение свободно и грамотно интерпретировать медийные послания среди зрителей, тем больше будет шансов, что это начинание со временем воплотится в независимую от телеканалов экспертную сеть. Иначе мы останемся в пределах существующего сейчас порядка вещей.

Д.Дондурей. Но давайте признаемся — зрители-то спокойно обходятся без телекритики. Или все-таки чего-то ждут от нас? Или, как большинство, существуют в главной парадигме отношения к современному ТВ: «Не нравится, но смотрю с большим интересом». Просто находит человека, Ирину Петровскую, которая показывает ему, что он еще не сошел с ума. И ему этого достаточно.

И.Петровская. Потребность в этом понимании у всех людей огромная. После показа сериала в магазинах, офисах, в гостях и на улице стоят люди, старые и молодые, и обсуждают то, что вчера видели. Поэтому мне кажется, что эту естественную потребность человека — поделиться, свериться с чьим-то мнением — я частично удовлетворяю. А насчет «ненавижу, но смотрю с интересом»... У меня были письма, я их одно время собирала. Одно из них, когда «Моя семья» Комиссарова появилась. «Мы с мужем очень немолодые люди, мы уже год смотрим эту программу, всегда с валокордином. В конце обязательно откачиваем друг друга. Мы не могли понять, что с нами происходит, и вот вы нам объяснили, что это гадость. И только теперь мы все осознали». Тоже одна из проблем: зрительская инфантильность и беспомощность. Пожилые люди, явно неглупые...

А.Качкаева. Точное наблюдение. Когда в эфире кто-нибудь из героев программ или из моих коллег объясняет слушателям-зрителям, что они видели, скажем, вчера, через какое-то время эти слушатели — это понятно и по электронным письмам, и по звонкам — говорят приблизительно то же самое. Они радуются осознанию того, что теперь могут разобраться с тем, что посмотрели.

А.Бородина. Мне кажется, что телевидение в чем-то привилегированная сфера деятельности. Например, в нашей газете нет отдела, но уже много лет подряд есть человек, который пишет про телевидение. Один человек. Люди меняются, но, что называется, должность остается. Когда-то давно в «Ъ» тот, кто писал о телевидении, работал в отделе бизнеса, потом в отделе культуры, но потом решением главного редактора был передвинут в отдел политики.

Д.Дондурей. Можно сказать, что руководители каналов, которые, в частности, всегда заинтересованы, чтобы независимых телекритиков было мало, делают вас людьми редкой профессии.

И.Петровская. Как ни странно, возникает такой замкнутый круг, когда ты невольно становишься привилегированным критиком.

А.Бородина. Потому что «свежему» человеку трудно в эту систему войти. Нужно обзавестись некоторым количеством специальных знаний и связей. А главное, с большим терпением почти бесконечно смотреть поток телевизионных программ. Порой это очень непросто физически и особенно психологически.

В.Зверева. Потому что в закрытую систему проникнуть почти невозможно.

Д.Дондурей. Фактически получается, что сегодня телекритика — это своего рода секретная служба телевидения.

И.Петровская. Где-то услышала смешную фразу: в чем проблема телекритика? В том, что он о тупом и глупом должен писать остроумно и ярко.

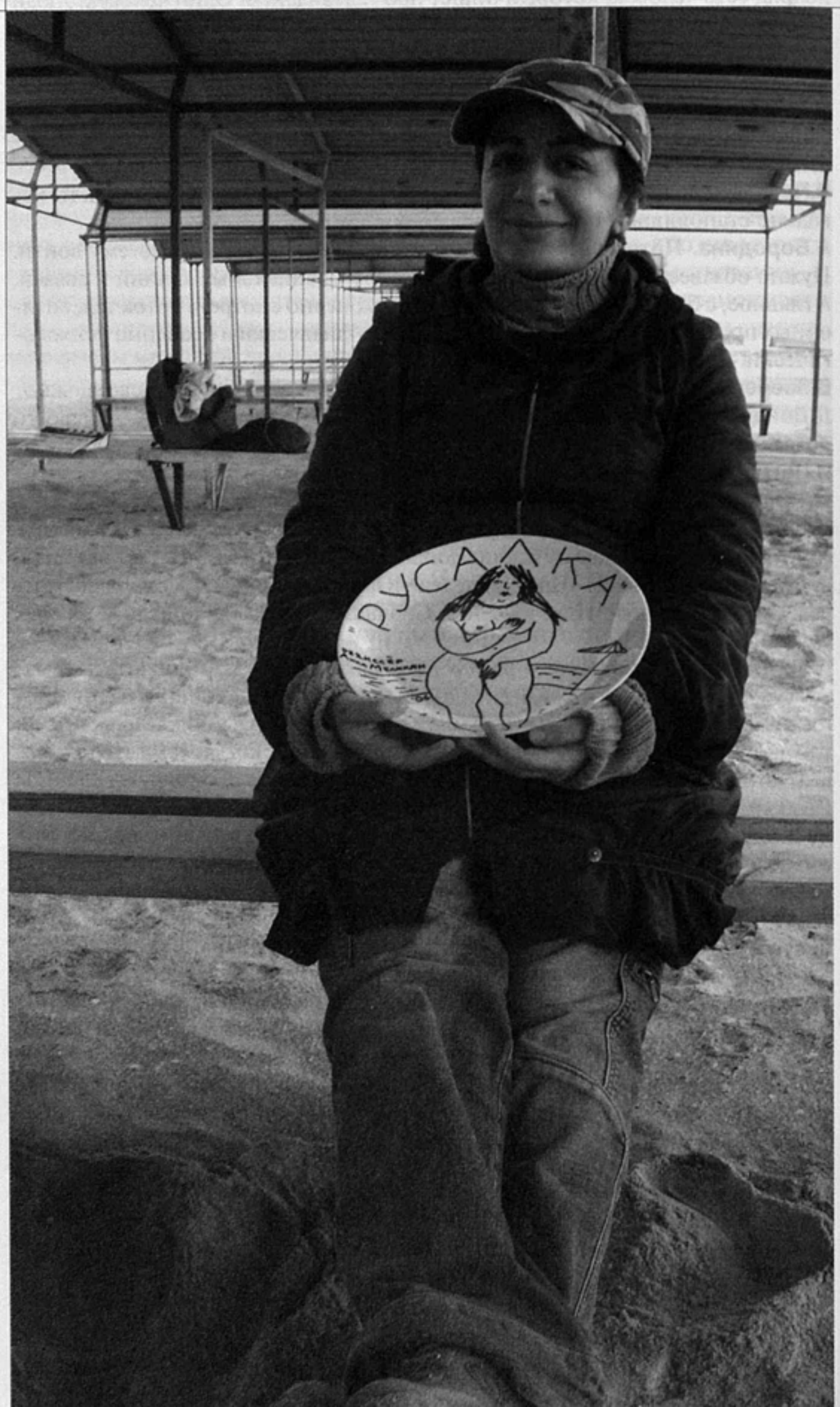
Д.Дондурей. У любого «веда» такая задача, это же своего рода паралитература.

И.Петровская. Иногда и описания достаточно, иногда и цитаты говорят больше, чем любой анализ. «На этой неделе Юрий Михайлович Лужков посмотрел... и снял кепку». Или: «Ксения Собчак проехала на лошади и упала». Но это не критика.

А.Бородина. Телевидение — это среда. Надо смотреть, записывать, перематывать, пересматривать... Когда пишешь, от многого зависишь и очень многое нужно знать и учитывать. Особенно, если это касается таких тонких вещей, как программирование. Я, кстати, безумно счастлива, когда есть выход на людей, которые могут по сложным темам телевизионным проконсультировать. Особенно если эти специалисты — настоящие профессионалы — не столь тесно связаны со своим начальством, потому что иначе это всегда усложняет взаимодействие. Нас же не учат телевизионным технологиям. Так что, например, в копилку моего личного опыта в профессии люди, которые делают телевидение, вложили свой огромный капитал.

С.Муратов. С одной стороны, я ведь тоже зритель и не могу обойтись без того, чтобы каждую субботу в 11 часов не послушать на «Эхе Москвы» Ирину Петровскую. С другой стороны, я отлично понимаю, что канал «Культура» — действительно качественный — собирает очень маленькую аудиторию. И происходит это, в частности, именно потому, что чем больше поклонников оказывается у «Программы максимум» или «Дома-2», тем их меньше у «Культуры». А без кардинального пересмотра отношения к телекритике, без расширения и уточнения ее реальных функций тут ничего не изменишь.

О П Ы Т



Анна Меликян

АННА МЕЛИКЯН:

«Все вопросы — к Андерсену...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Тамара Дондурей. Во ВГИКе вы учились у Сергея Александровича Соловьева. Каким было это общение? Что было самым важным, а чего, как вам сейчас кажется, недоставало? И не только в понимании профессии.

Анна Меликян. Во-первых, и это главное, я попала в его мастерскую. Это уже, я считаю, половина дела, потому что там была очень свободная атмосфера. Она позволяла учиться друг у друга. Соловьев говорил: «Я сюда прихожу, чтобы у вас учиться, брать у вас». Иногда он расстраивался, что брать нечего. Мы тоже переживали, что нечего дать. Эта мастерская отличалась от других, где все довольно академично работали в своих комнатушках. А мы, как считалось, курс «хулиганский». Нас сразу же невзлюбили все вахтеры, потому что знали: мы с очередного «хулиганского» курса. Такое клеймо было у соловьевской мастерской.

Т.Дондурей. Опишите приметы, особенности этого хулиганства.

А.Меликян. Мы репетировали везде. Соловьев выгонял нас из мастерской — из комнаты, чтобы разрушить так называемый «академизм» — со сценой и зрительным залом. Репетировали на трубах, на крыше, во дворах, в коридорах. У меня был спектакль, который игрался на окнах и очень нравился Соловьеву, он об этом до сих пор говорит. Все действие разворачивалось на трех окнах. Часть персонажей кричали с улицы, а зрители сидели в комнате и смотрели на подоконники, на стекла, где артистки что-то изображали. Соловьев приучал нас к смелости и — самое главное — к освоению возможности, а потом, если повезет, и умению удивлять. Он приходил, садился и всегда говорил: «Ну, чем будете удивлять?» Я этот вопрос запомнила. Каждый раз, когда пишу сценарий или думаю про кино, себя спрашиваю: «Так, Анечка, чем будешь удивлять?» Причем не зрителей, а себя в первую очередь. Это очень важно, потому что если ты себя удивишь, то потом и зрители вздрогнут. Даже сейчас, когда снимаю, знаю, что вот здесь, в этом эпизоде, — пока просто разминка, а тут я удивлю, дальше пойдет... поспокойней. А потом я опять разгуляюсь. И только я понимаю, что это означает. Из этих «зон удивления» — из фрагментов, сцен, где действие и атмосфера кажутся непредсказуемыми, и складывается для меня режиссура.

Т.Дондурей. И все-таки Соловьев наверняка провоцировал индивидуальную предрасположенность каждого студента, его способности...

А.Меликян. Почему режиссеров обучают в мастерской? Почему это место так называется? Мастер набирает людей, которые ему чем-то интересны. Иногда это несправедливо и кажется, что достойные люди во ВГИК не попали. Выбор мастера очень субъективный, но именно он определяет смысл мастерской, поскольку студенты, с которыми ты учишься, тоже формируют

среду. У нас была очень интересная мастерская. В ней собрались люди разных социальных слоев, национальностей, вероисповеданий. Это был потрясающий микс. Все мы друг на друга влияли и заимствовали друг от друга. Когда я начинаю вспоминать те годы и анализировать, то понимаю, что повлияло на мое режиссерское становление — буквально все, даже то, кого Сергей Александрович посадил рядом со мной за парту.

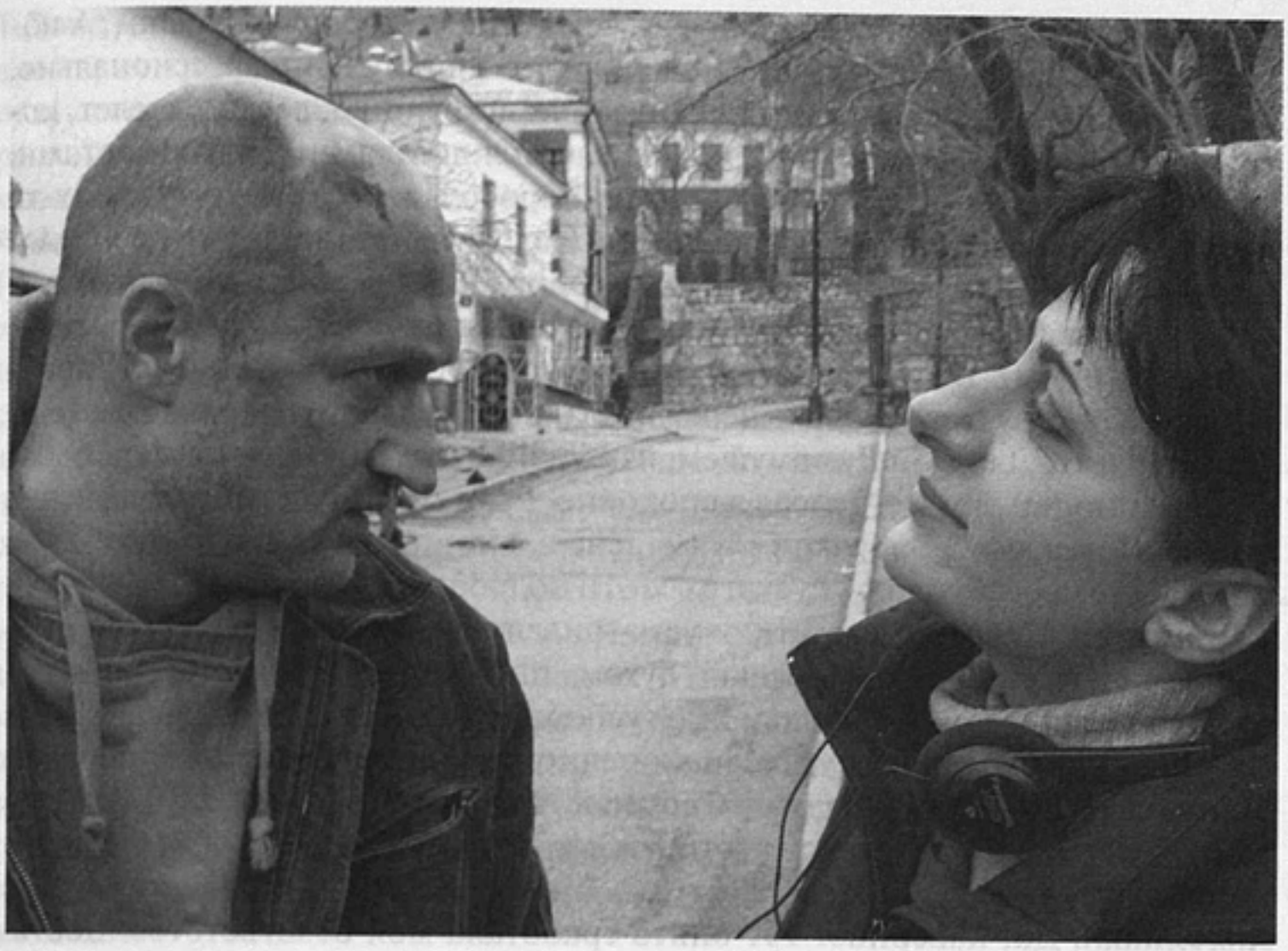
Очень важно, какие фильмы мастер выбирает для просмотра и обсуждения. Он заражает тебя определенным вкусом к кино, дает правильную установку, потому что научить режиссера азам профессии или ремесла можно за неделю. А главный учитель — это, в сущности, мировой кинематограф. Я до сих пор помню первый фильм, показанный в нашей мастерской, — «400 ударов» Франсуа Трюффо. Потом «Легенду о святом пропойце» Эрмано Олми, которого Сергей Александрович очень любит. Свои фильмы Соловьев нам не показывал. Где-то, по-моему, курсе на пятом, мы их увидели, но сами попросили. Зато отбирал для просмотра фильмы, которые любит, которые его когда-то поразили. Теперь он надеялся, что они и нас перевернут.

Т.Дондурей. Сергей Александрович заразил вас свободой, все так обставил в мастерской, чтобы вы не боялись рисковать. Расскажите о вашей площадке на трех окнах. Что там было удивительного, кроме выбора места действия?

А.Меликян. Это было такое попурри... Я тогда очень увлекалась Петрушевской и составила текст из ее маленьких рассказов. В основе был, по-моему, рассказ «Песни XX века». Отрывок тоже так назывался. Но это была не чистая инсценировка. Петрушевская меня вдохновила, и я присочинила свои тексты. Историю трех девушек играли наши студентки: Света Волкова, Света Календа и японка Мигуми Фокумото, любимица Соловьева. Ему так понравились мизансцены, что он потом девушек в костюмах из спектакля долго фотографировал в своей студии. Была даже выставка этих фотографий. Сергей Александрович говорил, что только после спектакля понял, какие у нас на курсе фантастические восточные красавицы. Света Волкова потом сыграла главную роль в моем коротком фильме «До востребования». Света Календа была звездой, она уже снялась в «Увлеченьях» у Киры Муратовой в главной роли. Помните девушку в балетной пачке? Ну, а Мигуми была просто красавица.

Т.Дондурей. Вы сами пишете сценарии для своих фильмов. Это принципиально для вас или так получается, потому что не находите интересных авторов? Я была недавно на показе нынешних студентов Соловьева, и Сергей Александрович говорил, что самая серьезная проблема, с которой они столкнутся, покинув стены мастерской, катастрофическое отсутствие сценариев. И чем раньше они начнут об этом думать, тем лучше, потому что никто и никогда не решит за них эту кардинальную задачу.

А.Меликян. Да, это правда. Сегодня эта проблема актуальна и для мирового кино. Отсутствие неожиданных или просто хороших идей очевидно, поэтому Голливуд давно уже занимается римейками. Сейчас, конечно, все ищут сценарии. Я не исключение. И пишу исключительно потому, что не вижу интересного материала, хотя не считаю себя сценаристкой. Мне кажется, что все мои проблемы, которые в итоге проявляются в фильме, на экране, существуют уже на бумаге, в сценарии. Они в нем заложены. Я их вижу, но не могу сама с ними совладать. Часто, когда сценарий уже вроде готов, его все равно необходимо доделать, переработать, нужна помощь профессионала. Но и таких людей нет. Ситуация мучительная. Ты в отчаянии кидаешься к первым встречным. Тяжелый процесс... Вот я и пишу сама. От безысходности. Сейчас уже почти год ищу сценарий. И для себя решила, что третий фильм сниму по чужому сценарию. Но ничего не могу найти. Время идет, я переживаю. Может быть, надо книжки искать, а не сценарии современных молодых авторов. Я же в своих вгиковских этюдах выбирала именно литературную, а не сценарную основу, затем добавляла что-то свое и выстраивала конструкцию.



Анна Меликян на съемках фильма «Марс»

Т.Дондурей. В одном из интервью после фильма «Марс» вы сказали, что фильм получился не таким, каким вы его задумывали. Из-за сценария? Впрочем, замысел почти всегда расходится с результатом. Это банальность. Какие конкретные ошибки вам тогда помешали? В «Русалке» тоже режиссера в чем-то подвела сценаристка?

А.Меликян. Сначала рождается какая-то идея. За нее ты крепко держишься и проносишь через весь сложнейший подготовительный период, потом съемочный. Отбиваешься от огромного числа людей, которые пытаются у тебя ее выхватить, как-то переиначить, добавить что-то... Тебе кажется, что ты все равно все понимаешь, то есть понимаешь, что тебе надо. А когда добираешься до финиша, вдруг до тебя доходит, что вышло что-то совсем другое, не то, что задумывала. Это не значит, что получилось обязательно плохо. Просто другое. И это, наверное, нормально, потому что кино — это действительно командный забег. Очень много людей и факторов влияют. Это очень подвижное искусство. И ты прислушиваешься к тому, что происходит вокруг: к каким-то знакам, событиям, ситуациям, к ежедневным препятствиям, которые не всегда можешь преодолеть, приходится идти на компромисс. В итоге кино куда-то движется, оно ведь живое. Ну, я не знаю человека, который мог бы сказать, что он придумал фильм и точно — по картинкам, которые вообразил, — его снял. Мне кажется, так не бывает. У меня, во всяком случае. Хотя, конечно, я всегда тщательнейшим образом делаю раскадровки. А для «Русалки» даже два раза, так как съемки были приостановлены и мы вновь запустились через полгода. Раскадровали ее заново, то есть мы это кино дважды — от и до — по кадрикам нарисовали. Обязательно что-то привносят актеры, особенно, если это талантливые люди. Ты прислушиваешься. И — используешь.

Т.Дондурей. Давайте вернемся к тому, как и чем вам, Аня, удается нас удивлять. Меня интересуют детали, нюансы, подробности, без которых ваше кино по любому сценарию было бы невозможно.

А.Меликян. Мне об этом трудно говорить. Многие критики эти детали отмечают, когда сравнивают, анализируют два фильма, это читать интересно. Но я просто снимаю, порой совершенно безответственно. И только потом думаю, что если б знать, что так серьезно будут воспринимать, может, поответственнее к съемкам отнеслась бы. Ну, а если серьезно, то я не знаю, откуда

что берется. Во мне действительно есть чрезмерная любовь к деталям. А поскольку я непрофессиональный сценарист, то и пишу непрофессионально. Обычно люди пишут «рыбу», выстраивают конструкцию, делают скелет, который затем обрастает плотью, одушевляется деталями, подробностями. А у меня все наоборот. Я, как гоголевская Коробочка, собираю кучу каких-то наблюдений. Все записываю. Опять-таки Соловьев научил. Его первое задание — завести блокнот. В конце концов собирается так много приятных, занятных деталей, что думаешь: ну жалко же не использовать. Я их все выкладываю на бумаге и начинаю сочинять историю. Вот так я пишу сценарий. Играю в конструктор. И очень переживала, пока недавно не прочитала книгу, интервью с Джимом Джармушем, из которой узнала, что он пишет сценарии именно так. Ну все, теперь я спокойна. Если Джармуш работает так же, можно жить дальше. Во всяком случае, теперь я не стесняюсь говорить об этом вслух. Мне просто жалко упускать все эти подробности, нюансы.

Т.Дондурей. Некоторые критики усматривают в «Русалке» параллели с западным кино. Я согласна: «русским духом» там не пахнет. Но при этом — вопреки ожиданиям — этот фильм имел успех на западных фестивалях. Кажется, что от нашего кино ждут (если, конечно, вообще чего-то ждут) местной экзотики. Но успех «Русалки» в Санденсе, Берлине, я думаю, случился потому, что она не сделана по стереотипам «фестивального кино», как они у нас понимаются.

А.Меликян. Да, наверное. Тут опять сработала моя безответственность. В данном случае она не подвела. Я не отношусь к режиссерам, которые пытаются просчитать модный стиль или ошарашить приемами наперекор. Например, вместо дрожащей камеры... достали уже этой тряской... буду снимать длинными планами. Хотя Германа мне не переплюнуть. Что же делать? Я, к счастью, об этом не думаю. Есть просто какая-то история и, конечно, мне помогают оператор, художник. Мы вместе придумываем, каким образом ее рассказать. Так в «Русалке» родились сны — яркие и статичные. А история в мегаполисе другая — перенасыщенная, все мелькает. Хотелось еще более живой, документальной камеры. Но мы отталкиваемся от истории, и нет какой-то специальной, искусственной попытки сделать европейское кино. Многие пытаются, это правда, но ни у кого не получается.

Т.Дондурей. В вашем первом фильме «Марс» история разворачивалась в тихом приморском городе. А приморские сцены в «Русалке» оттеняли бешеный ритм Москвы. И все-таки в фильме побеждает эклектичная, параноидальная среда мегаполиса. Как вы укрощали это пространство?

А.Меликян. Это было ужасно. Каждый раз думаешь, что всё, больше ни разу. Сценарий о Москве — никогда. Так, где-нибудь у моря... Но не получается... и придумывается история о мегаполисе. Всего лишь треть фильма мы снимали в экспедиции. Там работать было тоже непросто — ранний подъем, тяжелейшие погодные условия, шторм, сильнейший ветер, холод. Но все эти сложности несопоставимы с чудовищными условиями в Москве. Конечно, пробки, тяжелейшая энергетика города давят. Катастрофически много времени уходит на административные, организационные препятствия. В «Русалке» было очень много объектов, которые появляются в фильме всего на секунду. Скажем, Алиса бегает по городу в поисках работы. Вот она в туалете, вот она в метро... Например, туалет мы снимали на стадионе «Динамо». А ведь надо же туда доехать, разместиться, поставить свет, полдня потратить на один план. Но сложность состояла не только в обилии объектов. В Москве все уже пресыщены съемками. Куда ни пойдешь, услышишь: «Да у нас уже снимали сериал. Всё сломали. Да не надо нам. До свидания». Никто не хочет пускать киношников, это в провинции еще осталось какое-то очарование... Люди сами прибегают, массовка фактически бесплатная, им интересно: снимается кино. А в столице уже никого ничем не удивишь. Все либо выставляют огромный счет, либо просто избегают общения, не идут на уступки.

Т.Дондурей. И все же вам удалось увидеть Москву, снять и смонтировать ее драйв, ее гротескную контрастность совсем иначе, чем другим нашим режиссерам. Как придумался ход с рекламой? Ведь в нем — за банальностью рекламных образов — проявилось влекущее, абсурдное, комичное обаяние московской городской среды. У нее в вашем фильме есть магия.

А.Меликян. Есть у меня идиотская привычка: читать рекламные слоганы. Иногда в каких-то тяжелых ситуациях, когда нужно принять решение, я могу прочитать абсолютно дебильный текст на рекламном щите и воспользоваться «советом». Эта забавная деталь восприятия и поведения свойственна, наверное, многим людям. И если со стороны смотреть, это выглядит довольно смешно. Почему бы не наделить такой комичной чертой одну из моих героинь? В данном случае — Алису. Вообще, мне свойственно одаривать персонажей собственными причудами. А город... Конечно, мы пытались снимать мегаполис, но при этом не хотели давать никаких узнаваемых планов. Но все-таки они есть. Например, в мелькающих кадрах перехода от приморского города к Москве. Мы их снимали фотокамерой, когда закончились деньги, только для того, чтобы усилить динамику. А вообще, старались выбирать современные универсальные здания — стекляшки, новостройки, обычные для большого города. Искусственного и — после морских пейзажей — абсолютно бездушного. Ну, не знаю, насколько нам удалось показать такую Москву. Может, она, действительно, не всегда узнается в этих планах.

Т.Дондурей. Монорельсовая дорога, например, совершенно нетипичный для нашего пейзажа объект.

А.Меликян. Ну, дорога-то, естественно, узнается, потому что она одна у нас такая. Хотя меня удивило, что люди не знают, что в Москве она есть. Многие спрашивали, в каком городе мы ее сняли.

Т.Дондурей. Выходит, что способность Алисы удивлять и удивляться самой, ее воображение открыли путь к прямому, непосредственному контакту с Москвой, но с Москвой в универсальном образе мегаполиса. Он у вас одуряющий и ироничный. Обычно нашим режиссерам, за редким исключением, юмора недостает.

А.Меликян. Ну, без иронии я вообще не могу. Меня часто спрашивают: какой будет ваш следующий фильм? Не знаю, какая будет история, но одно знаю точно: в нем обязательно будет много смешного. Это просто свойство моего характера, оно и проявляется на экране. Если ты хочешь глубже понять какое-то событие, явление, то надо в первую очередь найти, что там смешного, и тогда многое станет ясно. Ну, и потом все смешное очень привлекательно. Помню, когда снимала первую короткометражку во ВГИКе — немой этюд «Анданте», просто музыкальный этюд, я была уверена, что делаю комедию. Там как раз играла Света Календа. Мы так весело снимали... Но во время первого просмотра в мастерской стояла гробовая тишина, никто даже не улыбнулся. В фильме было два эпизода, в которых девочки по телевизору смотрели Чаплина. Типично вгиковский прием, сразу выдающий режиссера-дебютанта. Это я сейчас над собой иронизирую: обычные люди смотрят в кино обязательно «Касабланку», как у меня в «Марсе», или Чаплина, как в «Анданте». В тот момент, когда появлялись кадры из Чаплина, зал просто взрывался от хохота. А потом — опять гробовая тишина, они смотрели уже мое кино. Во-первых, я тогда позавидовала. А во-вторых, поняла, как сложно сделать смешное. И почувствовала, что это значит, когда зал смеется. Я просто ощутила энергию, идущую от зрителей. Может быть, потому, что самая быстрая — это непосредственная реакция. Серьезное кино может нравиться, однако ты не всегда улавливаешь настроение зала. Но очень приятно, когда сидишь в зале, а все смеются над каким-то милым пустячком. Ну не знаю, мне приятно. Конечно, я это делаю не потому, что хочется, чтобы люди смеялись, а потому, что для меня это очень органично.

Т.Дондурей. Я помню замечательный эпизод в «Марсе» со стариками, которые живут в разных комнатах маленького особняка. Уже много лет они не разговаривают друг с другом, потому что она аристократка, а он пролетарий. Но когда бабушка умирает, дед запирается в своей комнате и не выходит оттуда до самой смерти. Сначала смешно, потом не очень.

А.Меликян. У меня Борис Берман и Ильдар Жандарев брали интервью в Берлине. Кто-то из них сказал: «Мы до сих пор цитируем из «Марса» фразу девочки Нади про туалеты: «В цивилизованных странах эта услуга — платная». Надо же, я забыла, а они нет. Приятно.

Т.Дондурей. После просмотра «Русалки» я услышала в фойе кинотеатра, как две зрительницы обсуждали фильм. Их удивил в истории о волшебнице неожиданный финал. Мне хотелось напомнить им финалы сказок Андерсена. Но вступать в дискуссию о пресловутом хэппи энде не решилась.

А.Меликян. А я всегда отвечаю: все вопросы — к Андерсену. «Русалка» — практически экранизация его сказки. Пусть Андерсен и отдувается. Эта история так и задумывалась, она родилась с конца. Но мне почему-то «Амели» все время навязывают. Хотя я-то думала про другой фильм, который очень люблю. «Жил певчий дрозд» Отара Иоселиани, где показана жизнь какого-то парня, его бессмысленное существование и еще более бессмысленный конец. Мне хотелось сделать что-то похожее, увидеть жизнь девочки от рождения до случайной, бессмысленной в кавычках смерти, от которой никто не застрахован. Несчастные случаи происходит ежесекундно. Ты пытаешься найти ответ... Пробуешь отмотать пленку назад и проанализировать жизнь человека, чтобы в его прошлом отыскать свидетельства, причины, предчувствие такого финала. Но не можешь найти. Глупо думать, что Алиса... «поплатилась». Она не ангел, конечно, но, наверное, достойна еще пожить. Когда на площадке манекен сбила машина, я расплакалась. Повернулась и вижу — все рыдают. Почему случилась трагедия в Кармадоне? Не могу понять. Я знала всех ребят из группы Сергея Бодрова — это были лучшие ребята во ВГИКе, молодые, талантливые. Почему, по какой причине их всех собрали в одном месте?

Мне нужен был в «Русалке» финал, который я сама не могу объяснить. Конечно, я предвидела, что многие будут возмущаться. Людям нужен хэппи энд. Но у меня рука на него не поднялась.

Т.Дондурей. В трейлере Павла Руминова к «Русалке» вы поиронизировали над тем, почему фильм не будет пользоваться большим успехом.

А.Меликян. Ну, это текст не мой, это — Руминов. Паша придумал замечательный ход, который нам всем очень понравился. Он долго мучился, а в итоге за два часа все придумал. Уже надоели эти стандартные нарезки к фильмам, но тут это не раздражало. Нарезка кадров мне, кстати, кажется не очень хорошей. Я бы, наверное, какие-то более выигрышные планы подобрала. Решающей оказалась сама идея. Он, действительно, тонко сформулировал в тексте ролика все сомнения продюсеров, дистрибьюторов, прокатчиков. Не забыл и о моих спорах с ними. Прокатчики смеялись, им понравилось.

Т.Дондурей. Руминову удалось вложить в ролик игривое и одновременно щемящее настроение фильма. А почему вы сами не сделали ролик?

А.Меликян. Режиссеру, который сидит глубоко в материале, отстраниться от него очень сложно. Тем более, когда все еще такое горячее. Сейчас наша кинокомпания «Магнум» делает фильм Карена Оганесяна «Домовой». Карен замечательно монтирует ролики. Он вообще прекрасный режиссер монтажа, но ролик его фильма мы решили отдать другому режиссеру. А почему Руминов, не знаю. Мне кажется, Паша — человек, который умеет небанально мыслить и знает толк в рекламном продвижении фильмов, у него в этом направлении голова работает. В итоге был такой успех у ролика «Русалки», что мы в «Магнуме» открыли некое предприятие по продвижению фильмов компании «Централпартнершип». Вернее, его возглавил Паша, а наша компания по-

«Марс»

могала только организационно. Прошлым летом мы каждую неделю встречались. Эти собрания были спектаклями одного актера, Паши Руминова. К нескольким фильмам он сразу предлагал совершенно разные концепции продвижения, варианты слоганов, роликов. Мне жаль, что все это закрылось просто потому, что он не готов положить свою жизнь на промо чужих фильмов. Мне же он сделал ролик, потому что ему кино очень понравилось. Он, кстати, был первым зрителем. И тут же выложил свое мнение в Интернете. И мне все сразу позвонили, сказали, что прочитали у Руминова, и — «как же так: Руминов видел, а мы нет?» Ну и пошла такая положительная волна. Да, с одной стороны, трейлер не обманывает, дает представление о фильме. С другой стороны, он абсолютно самодостаточный, как маленький фильм получился. И текст там даже лучше, чем в фильме. Параллельно с монтажом ролика у нас шло озвучание, и я оттуда для Алисы забрала одну реплику: «Это вот мама с папой, это их первое свидание». У меня такой фразы не было, но я успела ее содрать. Руминов молодец. И когда он только все успевает, параллельно он писал свой сценарий, выкладывал тексты о прочитанных книгах в Интернете...

Т.Дондурей. Сейчас он там ведет журнал о съемках своего нового фильма «Обстоятельства».

А.Меликян. Мы тоже начали вести ежедневный сетевой дневник с площадки съемок «Домового». Там есть и фотографии, и день рождения Машкова отмечают, и дети на площадке рождаются. Очень интересно. Идет бурное обсуждение. Ну, посмотрим, насколько это поможет. Ведь все делается для продвижения фильма, который выйдет только следующей осенью. Люди, может быть, забудут эту информацию. Пока для нас Интернет-промоушн — неизведанная область.

Т.Дондурей. Можно ли сказать, что, несмотря на удачный трейлер и рекламную кампанию, прокат «Русалки», совсем не герметичного фильма, все же не состоялся?

А.Меликян. Меня расстроила ситуация с пиратами. Благодаря очень серьезной рекламе мы своей цели, в общем, добились — интерес к фильму был большой, но, к сожалению, он выразился в том, что люди пошли и купили пиратки. Оказывается, они все-таки предпочитают смотреть русское кино дома на DVD. А в кинотеатр ходят на зрелища, на спецэффекты с попкорном. Было

обидно, потому что эта пиратская версия — копия с фестиваля «Кинотавр» — жуткого качества. А еще меня поразило, что есть, оказывается, «официальные» сводки пиратских сборов. За первую неделю, нет, по-моему, всего за пять дней, мы собрали у пиратов 3 миллиона. При том, что весь прокат «Русалки» составил 1 млн 600 тысяч долларов. Если бы эти пиратские деньги ушли на кино, можно было бы сказать, что прокат состоялся, но, к сожалению, он, конечно же, провалился. Это очень грустно. Причем люди, обсуждавшие фильм в Интернете, говорили именно об этой пиратской версии. У меня даже мама купила, потому что не поняла, что это пиратка. Она пришла в супермаркет, увидела красивый диск за триста рублей, прочитала, что он лицензионный, и купила. Получается, что подделку уже практически невозможно отличить от диска, сделанного на законных основаниях. Высочайшее мастерство — точно такая же обложка, внутри анимированное меню. Ну, как быть? Даже по цене фактически идентичны. Чудовищно. Все говорят о необходимости борьбы с пиратством, но, когда сталкиваешься сама, становится страшно. И непонятно, как с ним бороться.

Т.Дондурей. И все же, почему качественное российское кино в наших кинотеатрах не приживается? Может быть, тут есть, кроме пиратов, еще какие-то причины?

А.Меликян. Смотрят дома, на DVD — большие плазмы уже стали мини-кинотеатрами. Даже я хорошие фильмы смотрю дома. А кинотеатры, мне кажется, давно уже превратились в чистое развлечение. Люди идут туда в основном за попкорном и пивом. Безусловно, есть исключения. Но мне уже часто бывает неприятно в кинотеатре — обязательно кто-то рядом пьет это пиво вонючее, чавкает, хрустит чипсами, шуршит обертками от шоколадок. В такой атмосфере не хочется смотреть серьезное кино. Но можно пойти на «Кинг Конга» или «Гарри Поттера». Самой купить попкорн. А другого уровня кино хочется смотреть в тишине, дома, не раздражаясь. Иногда в кинотеатре у меня возникает мысль, что я в принципе способна на убийство, — когда весь фильм кто-то чавкает и бурно обсуждает все, что видит на экране. «Ой-ё-ой, Аня, оказывается, ты можешь убить».

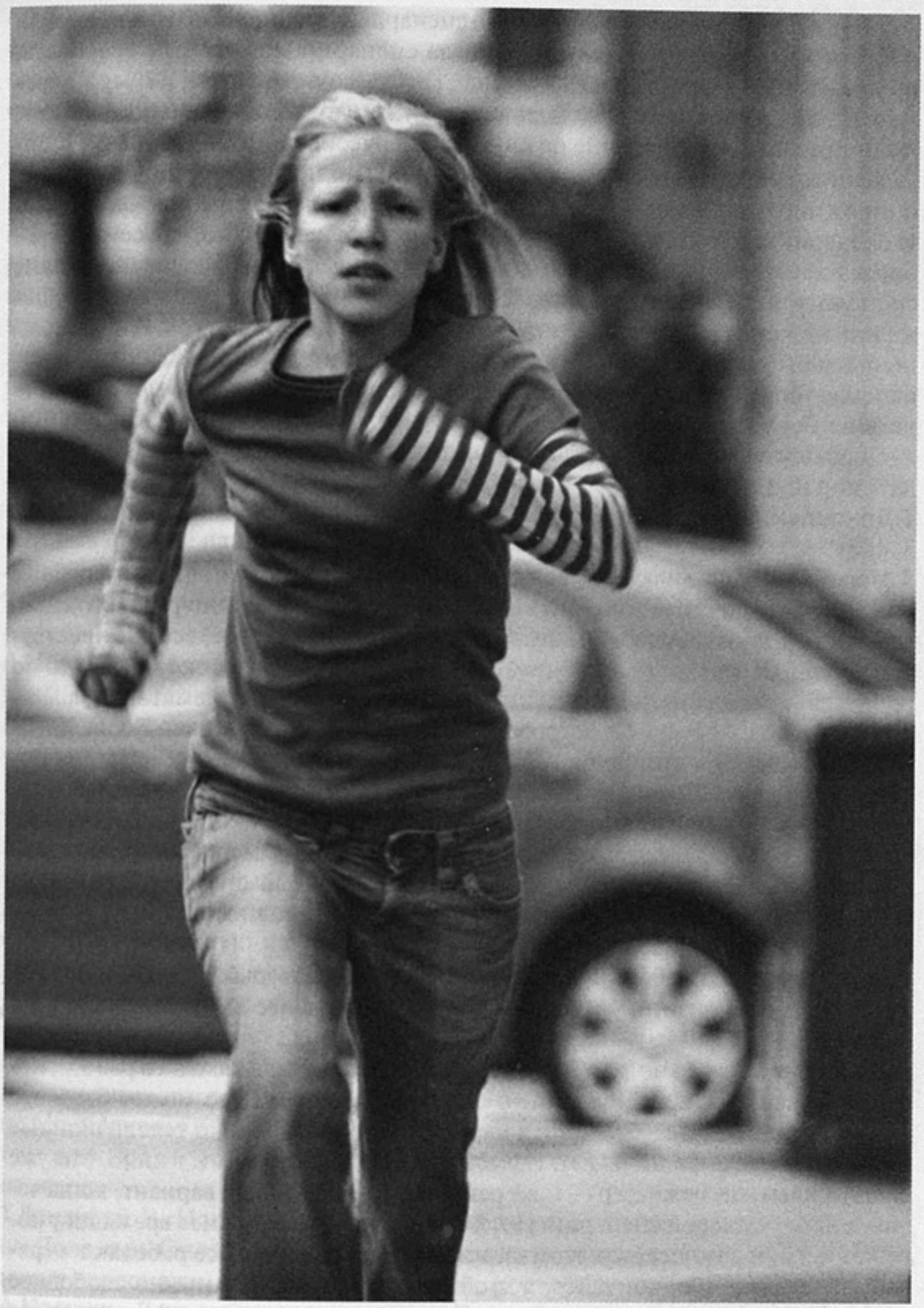
Т.Дондурей. За вас уже отомстил Ларс фон Триер, убивший одного из таких зрителей в своей новелле из каннского альманаха «Каждому свое кино»...

Ну, а «чистое развлечение», о котором вы говорите и которое предпочитают зрители кинотеатра, требует от режиссеров специальных умений.

А.Меликян. Конечно. Сейчас катастрофически теряется ремесло. Сегодня несчастных студентов забирают уже с первого курса ВГИКа — снимать эти бесконечные сериалы. Они еще не успевают ничему научиться, для чего-то созреть, как становятся режиссерами на площадке — артисты, свет, все по-настоящему. Утрачивается не просто профессия, но и отношение к профессии. Это страшно. Я говорю сейчас про режиссеров, но это касается и всех остальных специалистов, поскольку сегодня отсутствуют киношколы, которые обучали бы не только творческим, топовым профессиям, но и просто ремесленным — быть вторым режиссером, администратором. Нет этих людей, этих специалистов. Все, кто работает, — самоучки. Странно: наше кино, хотя бы количественно, все-таки возрождается, а никому в голову не приходит создать киношколы с узкой специализацией, где людей обучали бы ремеслу. Режиссеров сегодня просто пруд пруди, все что-то снимают. И это тоже понятно, студентам надо зарабатывать. А если ты учишься на коммерческом отделении, то это какие-то невероятные деньги. Все стало очень дорого. И они работают. А сценариев по-прежнему нет.

Т.Дондурей. По каким критериям отбираются сценарии в вашей компании «Магнум»?

А.Меликян. Раньше мы бесконечно давали объявления. Сейчас перестали. Огромное количество сценариев приходит от знакомых, пишут на сайт, мне присылают. Существует редакторский отдел в «ЦПШ», частично сценарии



«Русалка»

поступают оттуда. У нас тоже есть свой отдел, я читаю отобранные им проекты. И, конечно, мне жалко своих редакторов, которые буквально утопают под лавиной страниц бесчисленных графоманов. Если каждый человек сейчас считает, что он режиссер, то каждый второй уверен, что он сценарист. Сегодня пишут все. Зайдите в Интернет, он скоро взорвется от количества макулатуры. Одни и те же сценарии безостановочно циркулируют в этом свободном пространстве. Страшно, поскольку стало чрезвычайно сложно отыскать в нем какой-то нормальный проект. Иногда мне кажется, что и у редакторов замыливается глаз. Зачастую их обсуждения выглядят примерно так: «Ну, в сравнении с тем-сем — это вроде ничего». Люди уже не в состоянии оценить тот или иной проект. А спустя какое-то время ты перелистываешь купленный сценарий и вдруг понимаешь, что это чудовищный текст. «Почему его все утвердили? Почему вы проголосовали «за?» «Ну, как-то на общем уровне показалось, что ничего». Сейчас только и слышишь это безапел-

ляционное «вроде ничего». Нет такого сценария, чтоб прочитали, и все — или хотя бы кто-то — вдруг ахнули. Иногда сценарий может заинтересовать, но, исходя из нынешних реалий, смущает его высокий бюджет, к тому же часто это телевизионное кино. Ведь сейчас уже сложилось довольно четкое, принципиальное разделение на кино коммерческое и телевизионное. К сожалению, все больше хороших историй попадает под категорию «телевизионное кино», а оно априори не может быть дорогим, да еще и не окупается. И сценарий снова уходит в никуда. И уже вообще непонятно, что сегодня собирает кассу, то есть понятно, но страшно, когда вдруг осознаешь, какие фильмы приносят деньги. И что? Пытаться снимать такое же кино? Ну даже при желании не получится опуститься до уровня этих шуток. А ведь можно было бы рискнуть сделать комедию. Я, например, очень люблю американские убойные комедии. Поверьте, с удовольствием вечером могу посмотреть не Германа-старшего, не Киру Муратову, а вот какую-нибудь тупую американскую историю. Всегда видно, когда она сделана на уровне. Даже когда юмор ниже пояса.

Т.Дондурей. Значит, остается снимать сериалы и «Самый лучший фильм 3, 4, 5»?

А.Меликян. Ну, не знаю, мне кажется, есть молодые, достаточно интересные режиссеры. Причем важно, что это некий поток совершенно разных людей, где каждый занимает свою нишу. Никто никому не мешает, все сосуществуют, дополняя друг друга. Вообще я считаю, что только в потоке может что-то родиться. Это и есть лицо сегодняшнего российского кинематографа. Это и Петр Буслов, Алексей Попогребский, Кирилл Серебренников, Борис Хлебников. Мой сокурсник Леша Герман. Сейчас появился режиссер Игорь Волошин, я, к сожалению, еще не успела посмотреть «Нирвану», но знаю его хорошо, поскольку помню студенческие короткометражки. Думаю, должно быть интересно. Да и в жанровом кино есть кто-то, например, достаточно крепкий режиссер Антон Мегердичев, который снял «Бой с тенью-2: реванш». Посмотрите на них, они же такие разные и, безусловно, все заслуживают внимания. Наверняка кого-то еще забыла.

Т.Дондурей. А как обстоят дела с режиссерами, которых вы как продюсер запускаете в компании «Магнум»? На что обращаете внимание в первую очередь?

А.Меликян. Мне важно, чтобы у человека все-таки была какая-то работа, которая может дать представление о его возможностях. Это может быть что угодно. У нас сейчас запускается парень, у которого только телевизионные программы, даже фильмов нет. Известный путь — из рекламы в кино. Мы уже сняли фильм, где режиссер — тоже рекламщик. Идеальный вариант, когда человек приносит свой сценарий. Но, к сожалению, в последнее время ни у кого нет идей, и режиссеры в этом смысле не исключение. Все работают — реклама, телевидение, конвейер, а чтобы писать сценарий, нужно свободное время. По ночам писать, днем спать, думать, курить сигарету. А у кого вроде есть неплохие идеи, заявляют: «Вы мне наймите какого-нибудь сценариста, который напишет». К сожалению, они не понимают, что никто им их идеи не распишет. Безусловно, это и личное общение: долгие разговоры, подробные режиссерские экспликации, после которых ты понимаешь, что да, вот с этим режиссером стоит идти дальше. Дебют — это основная зона риска, словно прыжок с закрытыми глазами с отвесной скалы.

Кино — это вообще риск, и никогда нельзя даже при всех прекрасных данных, обстоятельствах спрогнозировать, какой получится результат. Поэтому интересно и страшно, причем с каждым разом все страшнее становится. В какой-то момент приходит чувство, что ты вроде начинаешь что-то понимать. Но ничего подобного. Если раньше человек приходил, бодро что-то рассказывал, показывал какой-нибудь рекламный ролик, тебе казалось, что ты сразу поняла: вот замечательный режиссер. Сейчас прошло уже два года, в течение которых мы общаемся с молодыми. И опыт разный. Не могу сказать, что

он всегда успешный. Появилась осторожность. Сейчас уже с опаской присматриваешься и, может быть, действительно, увеличиваешь испытательный срок. Все-таки мы специализируемся в основном на дебютах, хотя у нас есть, скажем, Карен Оганесян. «Домовой» — его второй фильм. В этом году планируются еще три дебюта.

Т.Дондурей. Это же совершенно отдельная, кропотливая история. А вам самой надо снимать.

А.Меликян. Ну да... И то надо, и это. Сначала мы доводим сценарий с его автором, иногда задолго до появления режиссера. Скажем, проектом «Домовой» мы занимались год до появления Карена, было восемь вариантов сценария. Потом мы его наконец утвердили. Есть у нас и своя режиссерская база, такой топ-лист, хит-парад: «В нашу десятку входят...» Все новые сценарии мы в первую очередь стараемся им показать. Крайне сложно нащупать эти точки соприкосновения: у нас есть приличный сценарий и хороший режиссер, но это еще не означает, что этот режиссер захочет его снять. Есть несколько режиссеров, с которыми хотелось бы работать, но пока нам не удалось подобрать для них соответствующие проекты. И, наоборот, есть вроде неплохие сценарии, для которых пока не нашлось режиссера. Важно, чтобы он влюбился в историю, был готов подарить ей два года жизни.

Т.Дондурей. Но ведь, если профессия дискредитирована, а амбиции связаны в основном с кассой, значит, не хватает не только сценариев?

А.Меликян. Не хватает людей. Глупо сейчас предлагать какие-то темы, сюжеты, все они известны, можно по пальцам пересчитать. Важна не тема, а то, как ты ее рассказываешь, и вообще, кто ты? Откуда пришел? Должны появиться авторы, которые рассказывают собственные истории. И они появляются, просто их не так много, чтобы это сразу стало заметно. Мне кажется, так всегда было и так всегда будет. Хотя это не мешает открывать школы и учить студентов азам утерянных киношных профессий. Пусть это будут и не такие талантливые люди, но зато настоящие знатоки, к которым талантливые смогут обратиться за помощью — упаковать их истории в грамотную структуру, конструкцию. Пока у нас таких профессионалов практически нет. И это, наверное, еще бóльшая проблема, чем отсутствие одаренных людей, способных что-то увидеть и снять. Иногда становится очень грустно. Ведь когда мы открывались, казалось, что сейчас просто взорвемся от обилия проектов, идей. Но на деле все оказалось очень и очень непросто. Небанально мыслящих авторов приходится выискивать под микроскопом, но и это еще не все, поскольку дальше надо работать, работать и работать. То есть какие-то успехи вроде есть, но, к сожалению, они не такие громкие. Опять это слово «вроде»...

Т.Дондурей. В «Искусстве кино» было опубликовано несколько сценариев Елены Долгопят. Она, по-моему, одна из немногих, кто может прописывать фоновые персонажи, создавать настроение, атмосферу.

А.Меликян. Лена замечательно пишет. Ее проблема состоит в том, что это короткие истории. Она не пишет на длинную дистанцию. Скоро по Лениному сценарию выйдет фильм Евгения Звездакова «Чизкейк». Мы тогда только открылись — прочли сценарий и, конечно, влюбились. Это был даже не сценарий, а рассказ, назывался «Сюжет». Однако встал вопрос, что с ним делать? Помню, мы долго обсуждали, пока не пришли к выводу, что этот сюжет бессмысленно растягивать на полный метр. Но вот Звездаков это сделал, посмотрим, что получится. Лена написала для нас сценарий по своему рассказу «Ванюша». На этот раз мы его купили.

Т.Дондурей. Может быть, она как раз должна работать с драматургом, который укреплял бы конструкцию, не теряя в слоге, в стилистике Лены?

А.Меликян. Мне кажется, что рассказы Лены Долгопят гораздо увлекательнее, чем искусственно растянутые на полный метр сценарии. В них сразу теряется драматизм, появляется вялость, иногда скука. Пока мы так и не при-

думали, что делать с «Ванюшей». Возможно, это должен быть альманах короткого метра. Но, к сожалению, в нашей стране короткометражки — это только учебный процесс. Они никому не нужны, что очень обидно, потому что в Европе короткий метр снимают все крупные режиссеры. Сама я этот жанр обожаю и стараюсь смотреть на фестивалях именно программы короткого метра.

Т.Дондурей. Тогда расскажите, как принимали «Русалку» на таком престижном фестивале, как в Санденсе? Ведь наши фильмы туда не попадают, а вы получили приз за режиссуру. Что вас там удивило?

А.Меликян. Простота голливудских звезд, собравшихся на одной улочке деревушки Park City. Куда ни посмотришь, там — Джоди Фостер, здесь — Шарлиз Терон сидят в каких-то «Макдоналдсах» и едят из пластиковых тарелок. Понятно, что они вряд ли приехали сюда только смотреть кино, но ты можешь спокойно подойти, сесть к ним за столик и пообщаться. Никто не прячется. Наши звезды, мне кажется, так себя не ведут. У них «общение с народом» — это такая игра: «Посмотрите, мы — простые люди, такие же, как вы». Однако тут их подводит актерское мастерство, и всегда получается «сверху вниз». А там я этого не увидела. То ли они, действительно, так хорошо играют, то ли у них это искренне происходит. Люди с утра до позднего вечера говорят о кино. Там, кстати, в зале сидят и обычные зрители, которые, может быть, потому что Санденс — глубокая провинция, задают после просмотра добродушные, иногда очень смешные вопросы. Тебе даже в голову такое не придет. И смотрят очень доброжелательно, без комплексов. Очень эмоциональный был просмотр, такого просмотра я не помню.

Т.Дондурей. А на Берлинале?

А.Меликян. Там было два очень разных показа. Первый на открытии программы «Панорама», где сидела подготовленная кинематографическая публика. А второй — для обычных зрителей кинотеатра. И по реакции тех и других, по вопросам после просмотра ты сразу чувствуешь, где сидят профессионалы, а где простые люди, у которых что-то наболело. На Берлинале хорошо смотрели. Конечно, не так, как в Америке, чуть более сдержанно, но все равно хорошо. «Русалку» вообще — не только на фестивалях — смотрят лучше, чем «Марс». В одном зале его принимали, в другом — нет. А с «Русалкой» такого не происходит. Я имею в виду зрительское восприятие.

Т.Дондурей. Но и критики пока вас не обижали.

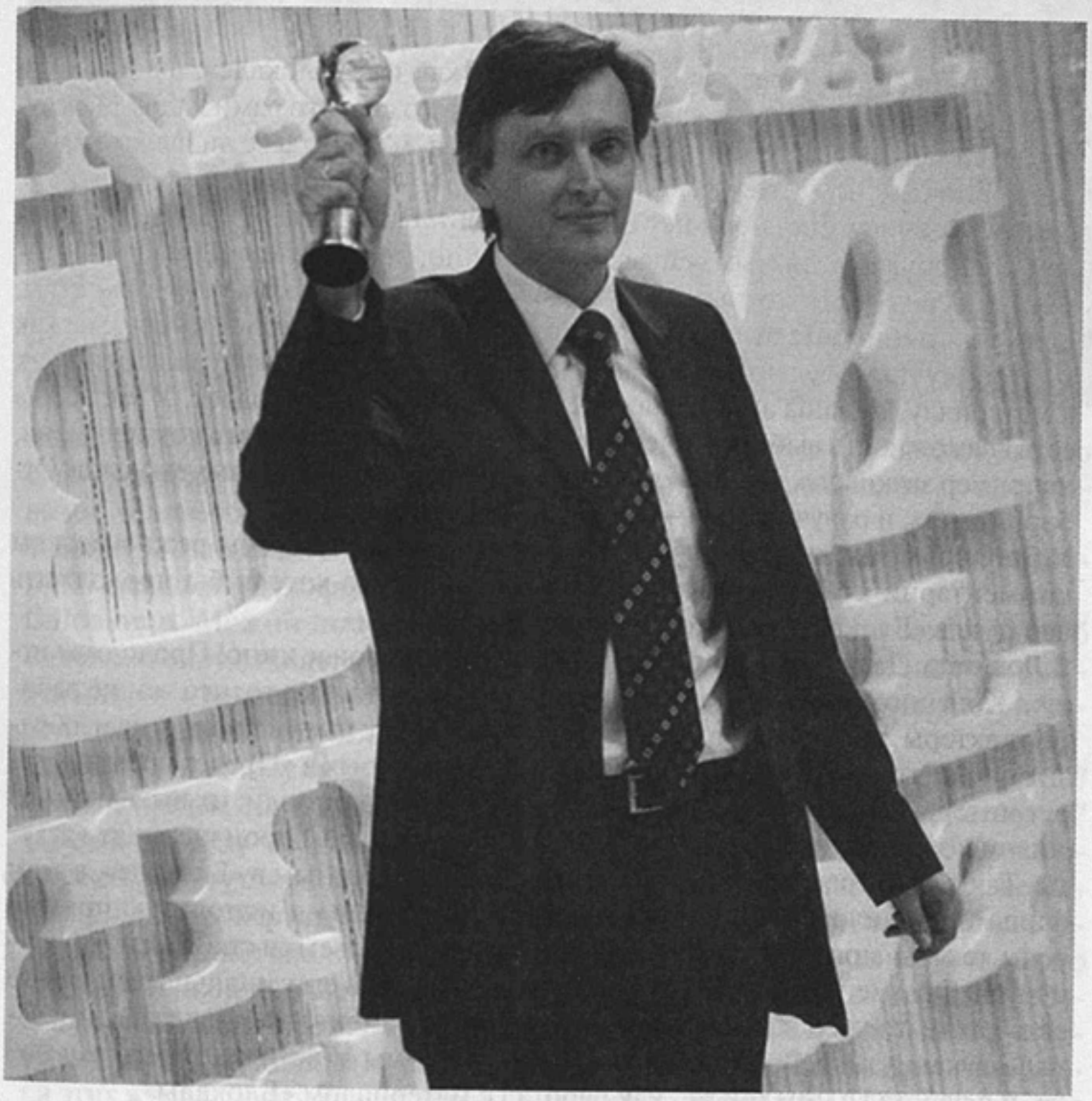
А.Меликян. Это значит, что кино не очень хорошее?

Т.Дондурей. Ну почему. Прямой зависимости тут нет...

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА

Игра в неигровое

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МАРИЯ БЕЙКЕР



Сергей Лозница

В рамках 37-го Роттердамского кинофестиваля состоялась международная премьера нового фильма Сергея Лозницы «Представление». Автор «Блокады» раскопал в бездонных архивах пропагандистскую хронику 50—60-х и смонтировал из нее летопись утопической, виртуальной жизни советского народа. Поражает то, что инсценированные будни советских людей запечатлены с документальной естественностью, даже «воздушностью», практически в стилистике «оттепельного» кино, а это еще раз подтверждает подспудную связь между языком официозной культуры и авторской. Эстетический заряд этих агиток — их свободное дыхание, потрясающая киногения человеческих лиц, природных фактур — одерживают сегодня верх над номенклатурным содержанием. Во многом археологический жест Лозницы противоположен тому, что сделал Виталий Манский в «Частных хрониках», когда из любительских пленок отдельных советских граждан создал вымышленную биографию одного-единственного — коллективного и одновременно частного — человека. В стерильном, нейтральном пространстве «Представления» коллективное окончательно вытесняет частное. Это слепок советской мифологии, постепенно — с годами — мимикрировавшей под обычную жизнь, проникшей

в повседневность — вплоть до того, что некоторые кадры «Представления» лишаются сегодня идеологической силы, но, как ни парадоксально, не разоблачаются от этого, а еще больше свидетельствуют о прекрасной эпохе, существовавшей на границе между бытием и внебытием. Об архиве и хронике, о работе памяти и изнанке пропаганды Сергей Лозница рассказал в интервью для нашего журнала.

Е. Гусятинский

Мария Бейкер. В «Представлении», так же как и в «Блокаде», вы работали с архивным материалом. В фильме нет ни одного снятого вами кадра. Чем отличается «архивная» режиссура от традиционной? Считаете ли вы, что работа с хроникальным материалом стесняет авторскую свободу?

Сергей Лозница. Для меня нет никакой разницы между архивным материалом и материалом, снятым сейчас. Вы, конечно, не можете вернуться в то время и переснять что-то так, как вам хотелось бы, но таковы правила игры. Если вы принимаете эти правила и относитесь к тому, что вы имеете, не как к готовому произведению (в данном случае еженедельным журналам), а как к материалу, то ваша авторская свобода нисколько не страдает. У вас всегда есть возможность выбора, сочетания материала, возможность комментария, например звукового, и, соответственно, свобода создания новых смыслов. Отбор, монтаж и озвучивание — вот ваша степень свободы.

М.Бейкер. Итак, получается свобода по правилам. В своем режиссерском комментарии к «Представлению» вы говорите, что хотели бы продолжить начатую в «Блокаде» «игру с архивным материалом».

С.Лозница. Да, и при этом говорю, что делаю неигровое кино! Продолжая игру... Конечно, под «неигровым» подразумевается только то, что там не работают актеры, то есть кто-то заведомо не пришел, не выучил роль и не изобразил нам нечто. Хотя и обыкновенные люди, у которых в «Представлении» берут интервью перед камерой, тоже чаще всего играют роли: их выхватили из жизни и заставили (а может, они это и от души сделали) произнести эти тексты. Так что по сравнению с материалом, использованным в «Блокаде», в этом фильме появилось нечто новое. В «Представлении» я использую прямую речь, тексты, произносимые в камеру. Использую съемки спектаклей и концертов. Фрагменты из пропагандистских журналов в оригинальном виде — то есть какие-то кусочки пропаганды я никак не изменял, оставил оригинальный звук и музыку. Большую же часть материала мы очистили от музыки и звука, и я работал с ним так же, как работал с материалом «Блокады».

М.Бейкер. Насколько важно для вас авторство новостных журналов? В титрах «Блокады» указаны имена всех операторов, которые героически вели съемку в осажденном Ленинграде. А в «Представлении» вы работаете с выпусками киноновостей, которые по уровню художественной ценности сравнимы, скорее, с современными телерепортажами-однодневками. Проявления авторской индивидуальности в этих шаблонных сюжетах, полагаю, достаточно ослаблены. Необходимо ли было указывать имена создателей киножурналов в титрах «Представления»?

С.Лозница. Да, безусловно. Я просто обязан указать имена авторов из уважения и благодарности к людям, которые это снимали. У меня даже вопроса такого не возникало! Тем более что в новостных выпусках есть, быть может, не очень ярко выраженные индивидуальные авторские характеристики. Ведь были же люди, отбиравшие материал и принимавшие решения. Может, и коллективные, но все же решения! Я просмотрел выпуски журналов «Наш край» с 57-го по 67-й год и могу сказать, что видно, как со временем меняется стилистика репортажей и как появляются материалы, снятые с абсолютно авторским ви́дением. Где-то начиная с 62-го или 63-го года. До этого вре-

«Блокада»

мени, действительно, все журналы очень стандартны и сделаны как будто по одному лекалу. Но вот в 63-м году начинают появляться репортажи с очень живыми, человеческими интонациями.

М.Бейкер. Оттепель в советской кинопропаганде — такая «новая волна» со своими Годарами и Трюффо?

С.Лозница. Можно почувствовать, как меняется взгляд, меняется способ описания окружающего мира, а соответственно и стилистика. Если не оттепель, то, по крайней мере, размораживание. Потеплело там где-то. Спустя десять лет после смерти Сталина.

М.Бейкер. А почему выбраны именно такие временны́е рамки — с 57-го года? Чем вас привлекла эта декада и почему вы решили обратиться к ней сегодня?

С.Лозница. Есть несколько причин. Во-первых, мне интересно было продолжить работу с архивным материалом и найти другой способ его представления. Сделать картину таким образом, чтобы по мере развития действия изменялась стилистика. Во-вторых, после фильма «Блокада» мне проще было найти финансирование на архивную картину. Выбор временны́х рамок объясняется, прежде всего тем, что на студии документальных фильмов в Петербурге хранятся архивные журналы, начиная с 1957 года. Я отсматривал выпуски этих журналов последовательно — вплоть до журналов 1967 года, которые по стилю начинают напоминать 57-й год. Конечно, манера съемки в них меняется: появляется ракурсная съемка и съемка движущейся камерой, чего не было в конце 50-х (там все очень основательно, статично, с очень строгой композицией кадра). В 67-м году композиция может быть более свободной, но это все формальные признаки, а по сути — журнал 67-го года становится также неинтересен. Но вот предыдущее десятилетие советской новостной кинохроники очень интересно, потому что в нем можно наблюдать изменения, которые совершались в ту эпоху. Менялось все — даже манера «говорения в камеру». В поведении людей, дававших интервью в конце 50-х, видны наивность и непосредственность. Возникает ощущение, что их вообще в первый раз подвели к камере и разрешили «в нее поговорить». Конечно, я не специалист в этой области, но мне кажется, что в середине 50-х впервые произошло массовое столкновение обычных советских людей с кинокамерой. В журналах следующих лет — 58-го, 59-го — таких интервью становится все больше. И если в ранних записях видно, что люди испытывают любопытство, интерес к камере, то к середине 60-х их манера поведения полностью меняется. Видно, что говорящие врут в камеру, видно, как исчезает непосредственность и искрен-

ность и появляется фальшь — те, кого снимают, стоят и произносят нужный текст. Мне очень интересно было проследить за этими изменениями и оформить их в одной картине.

М.Бейкер. Оформить его в одно «шоу-представление», как следует из названия фильма?

С.Лозница. Слово «представление» многозначно. Речь идет и о том, что именно вы предъявляете зрителю, и о том, каким способом это сделано. В этом смысле, мне кажется, название точно передает и форму, и содержание картины.

М.Бейкер. Вы используете очень много фрагментов театрализованных зрелищ — спектаклей, концертов, танцевальных вечеров и т.п.

С.Лозница. Не так уж много — всего пять фрагментов спектаклей. Но ведь все остальное в фильме — это тоже спектакль. Вот, например, выступление Хрущева — своего рода публичный хэппенинг.

М.Бейкер. Ну да — «председатель Совнаркома, Наркомпроса, Мининдела...». В фильме есть практически прямые отсылки к стихотворению Иосифа Бродского, которое носит то же название, что и ваша картина. Полагаю, вы это делали сознательно?

С.Лозница. Да, в какой-то степени. Конечно, фильм созвучен этому стихотворению... Темы близкие. Правда, финал у Бродского жестче. Мне не удалось найти такой эпизод, который был бы настолько же жесток. «Это время тихой сапой убивает маму с папой»... Я не могу оценить, в какой степени и что было сделано сознательно, как отсылка к стихотворению «Представление». Все же зависело еще и от того, какие сюжеты мне попадались. Мне пришлось отказаться от большого количества очень интересного материала просто потому, что это уже было бы размыванием темы. Ведь с какого-то момента фильм сам себя развивает и разворачивает. Важно задать начало, задать цепь ассоциаций. Мне хотелось представить страну или местность — местность, «которая нам знакома», и ее обитателей. Вот я представляю эту местность, потом начинаю вводить темы. Постепенно ввожу пропагандистский текст — постепенно, очень тихонько, — кажется, только на двадцать пятой минуте фильма в первый раз появляется закадровый голос, комментирующий происходящее в кадре. Слегка так, как будто ветерок доносит в форточку. Потом голос исчезает, и мы снова возвращаемся к стилистике, заданной в начале картины. А потом опять голос возникает, но уже отчетливее, настойчивее, пропагандистский накал растет. То есть в начале фильма зритель видит пространство непосредственно, без комментария, а потом в это пространство вторгается некто, который пытается воздействовать на вас и изменить ваше представление о том, что вы видите. Возникает, таким образом, контртема, а в конце я опять возвращаюсь к теме.

М.Бейкер. Мне показалось, что степень абсурдности многих эпизодов в вашей «энциклопедии советской жизни» такова, что они и без закадрового голоса и особого оформления работают как пропагандистские (или контрпропагандистские) ролики.

С.Лозница. В картине есть эпизоды, лишенные пропагандистской интонации, потому что убраны музыка и текст. Во всяком случае, я предлагаю их зрителю не как пропагандистские. Вот, например, мы видим агронома, выращивающего кукурузу: он погружает семена в воду, а потом закапывает в снег. Или крестьянка, которая приходит к профессору-свекловоду спросить у него совета, как лучше в их северной области выращивать свеклу, потому что Хрущев наказал ее там выращивать. Да, конечно, в то время эти сюжеты снимались как пропаганда. Сегодня это выглядит чистым абсурдом.

М.Бейкер. Все жанровые сценки, приправленные выступлениями партийных деятелей, фрагментами трудовых будней и музыкальными паузами, в совокупности создают очень яркую картину, «театр абсурда». Если вос-

«Представление»

пользоваться определением Ги Дебора, вы сделали фильм о советском «обществе спектакля».

С.Лозница. Да, концентрированного спектакля. Конечно, это тотальная иллюзия в концентрированной форме. Мне же в данном случае было интересно экспериментировать с материалом и модифицировать его таким образом, чтобы от однотипных по стилистике фрагментов добиваться разного эффекта воздействия. Например, в фильме есть кадр, когда два металлурга выполняют очень тяжелую производственную операцию — они держат какой-то шест и трясутся, и на лицах у них — жуткое выражение: крайняя степень усталости, изнеможения. Но если поставить под это изображение бравурную музыку и бодрый женский голос, то вы этого ужаса на лицах и не заметите. А если тот же самый кадр озвучить шумами металлургического цеха, монотонным звуком работающих станков и механизмов, то возникает абсолютно другое впечатление.

М.Бейкер. Означает ли это, что в «Представлении» вы следовали иным принципам работы со звуком, чем в «Блокаде»? В «Блокаде» вы со звукорежиссером Владимиром Головницким делали реконструкцию, то есть стремились добиться максимальной аутентичности звучания. Здесь же, кажется, вы ведете игру другого рода — более изощренную манипуляцию, когда в отдельных эпизодах звук может радикально изменять интерпретацию кадра?

С.Лозница. Звук, конечно же, следует задачам и структуре картины. В начале фильма он очень сочный, насыщенный и яркий. Потом он постепенно тускнеет и даже на каком-то этапе переходит в моно. Вообще-то звук для этой картины сделан в Dolby SR. Мы от шестидесяти-семидесяти звуковых дорожек переходим к десяти, а потом опять возвращаемся к насыщенному звуку. Сначала мы представляем описываемое пространство, не комментируя его. Потом начинаем постепенно отбирать у зрителя право собственного суждения и в какой-то момент полностью его отбираем. А в конце снова возвращаем это право зрителю.

М.Бейкер. Отбираете у зрителя право на собственное суждение — как это? Кажется, это право у него остается, что бы ни происходило на экране. Ведь зритель — участник вашей игры, не так ли?

С.Лозница. Право на собственное суждение у зрителя исчезает тогда, когда экран полностью заполняется чистой пропагандой и не оставляет тому, кто

смотрит, пространства для размышления. Когда начинается зомбирование. Если посмотреть хотя бы один выпуск новостного журнала целиком, то видишь: он настолько залит пропагандой, что о чем бы там ни шла речь — о прилете Никиты Сергеевича на встречу с рабочими или о премьере спектакля — зрителю предлагается просто усвоить эту информацию, подчиниться ей. Никаких поводов к размышлению там не предполагается. Тематически журналы строились однотипно: передовица — вот Хрущев куда-то прилетел или улетел, потом отчет о разного рода достижениях, потом культура, дети, спорт. Всё! Конец. Мне же было интересно поместить отдельные фрагменты журнала в абсолютно иной контекст, перевернуть представление, выстроить композицию так, чтобы, например, эпизод прилета Хрущева мог восприниматься совершенно по-другому. В картине задаются непредусмотренные авторами репортажей — и тем более теми, кто их заказывал, — связи между эпизодами, и в зрительском восприятии возникает ассоциативный ряд, который в журналах начисто отсутствует.

М.Бейкер. А насколько вообще, на ваш взгляд, современный российский зритель подготовлен к адекватному восприятию «Представления»? 50-е и большой стиль сейчас в моде, эпоха романтизирована. Захочет ли сегодняшняя публика вступить в предложенную вами игру? Вам интересна ее реакция?

С.Лозница. Очень! Мне очень интересно, как воспримут картину. И я допускаю, что трактовки могут быть самые разные. Я должен признаться, что очень долго — после того, как первый раз отсмотрел материал, — не мог освободиться от его обаяния. А это как раз первое, что неоходимо сделать. Мне просто очень хотелось смотреть и смотреть — там много милого, интересного, забавного, смешного. Все это весьма притягательно, потому что пробуждает ассоциации, воспоминания детства... Манит, затягивает — забирает в плен.

М.Бейкер. Ну да, смотришь, смотришь — и вдруг начинаешь верить: какое замечательное было время и какой чудесный генсек был Хрущев...

С.Лозница. Идеология тут ни при чем — это не имеет отношения ни к коммунистам, ни к Хрущеву. Просто, например, на экране появляются лица, которые сегодня уже не увидишь. Этот тип лиц практически исчез! Лица несут отпечаток времени, и теперь вы уже не встретите ни такие лица, ни такую пластику, ни такую манеру держаться. И это все ужасно притягательно. Но в то же время, если вы посмотрите несколько часов подряд (а у меня собрано около семидесяти часов материала), то вам может стать не по себе. Потому что там ведь приходится и слушать, а закадровый текст и музыка, которыми все это очень густо приправлено, довольно скоро приедаются и выводят вас из себя... И в конце концов начинают вызывать отвращение! У меня возникали очень противоречивые ощущения — от изображения и от манеры его подачи... И только через некоторое время притяжение материала рассеялось и я смог отнестись к нему более трезво. Именно тогда у меня и появилась возможность работать: выстраивать собранные эпизоды, создавать конструкцию. И тут, конечно, я прежде всего постарался представить абсурдность происходящего. Правда, ее даже и искать особенно не нужно было: достаточно просто поставить эпизоды правильным образом в концентрированной форме, чтобы зрители почувствовали, что эпоха была довольно страшной и абсурдной.

Но вместе с тем в моем отношении к тому времени присутствует и нежность. То есть если «Блокада» — достаточно холодная картина, то «Представление» — картина теплая. Так я ее для себя определяю и так ее чувствую. Там много юмора — но необидного; иронии — тоже необидной. Вот такое ощущение возникает у меня сегодня. Полагаю, что так же может воспринять экранную реальность и современный зритель. Потому что когда вы послушаете речь Хрущева о «полном изобилии» просто так, без комментариев, то вы скажете себе — это же абсурд! И смешной, и грустный. Но тогда этот абсурд принимали за чистую монету. Ведь ему внимали миллионы! И думаешь: насколько же недалекими и необразованными были люди, как легко можно

было их обмануть! Или они просто боялись. В фильме я постарался представить разнообразные проявления советской системы, советской демагогии. Я дал возможность выступить представителям разных слоев населения. Только, кажется, крестьяне у меня там ничего не говорят...

М.Бейкер. А как же сцена колхозного суда?

С.Лозница. Да, да — товарищеский суд! Ну, конечно, — крестьяне тоже разговаривают... В картине есть эпизод с названием, которое я оставил как титр: «Хозяин порядка». Если вы вдумаетесь в это словосочетание, то поймете, что оно выражает — или обозначает — полный абсурд, потому что порядок, как известно, есть договор между людьми, основанный на общепринятом своде законов, у которых не может быть хозяина. Само слово «хозяин» подразумевает произвол — сегодня мои требования такие, а завтра — другие. Это уже беспорядок, потому что придет новый хозяин и начнет законы менять. В сущности, принципы эти и сегодня не очень изменились. Мы по-прежнему имеем дело с «хозяевами порядка». Так что, когда советское пространство в концентрированной форме обрушивается на вас и вы на полтора часа, которые идет фильм, в него погружаетесь, — вам становится, с одной стороны, смешно, а с другой — страшно...

М.Бейкер. Способен ли, на ваш взгляд, современный российский зритель узнать себя в этом «Представлении»? Разглядеть исторический контекст? Актуальность вашей картины?

С.Лозница. Вы хотели спросить, насколько люди понимают, что с ними и с их родителями произошло в 50-е и 60-е годы? Мне кажется, они это плохо понимают. То, что произошло со страной, до сих пор не осмыслено, не освоено, не оценено. И мне кажется, что у людей просто не хватает энергии для того, чтобы до конца осознать, чем было их прошлое.

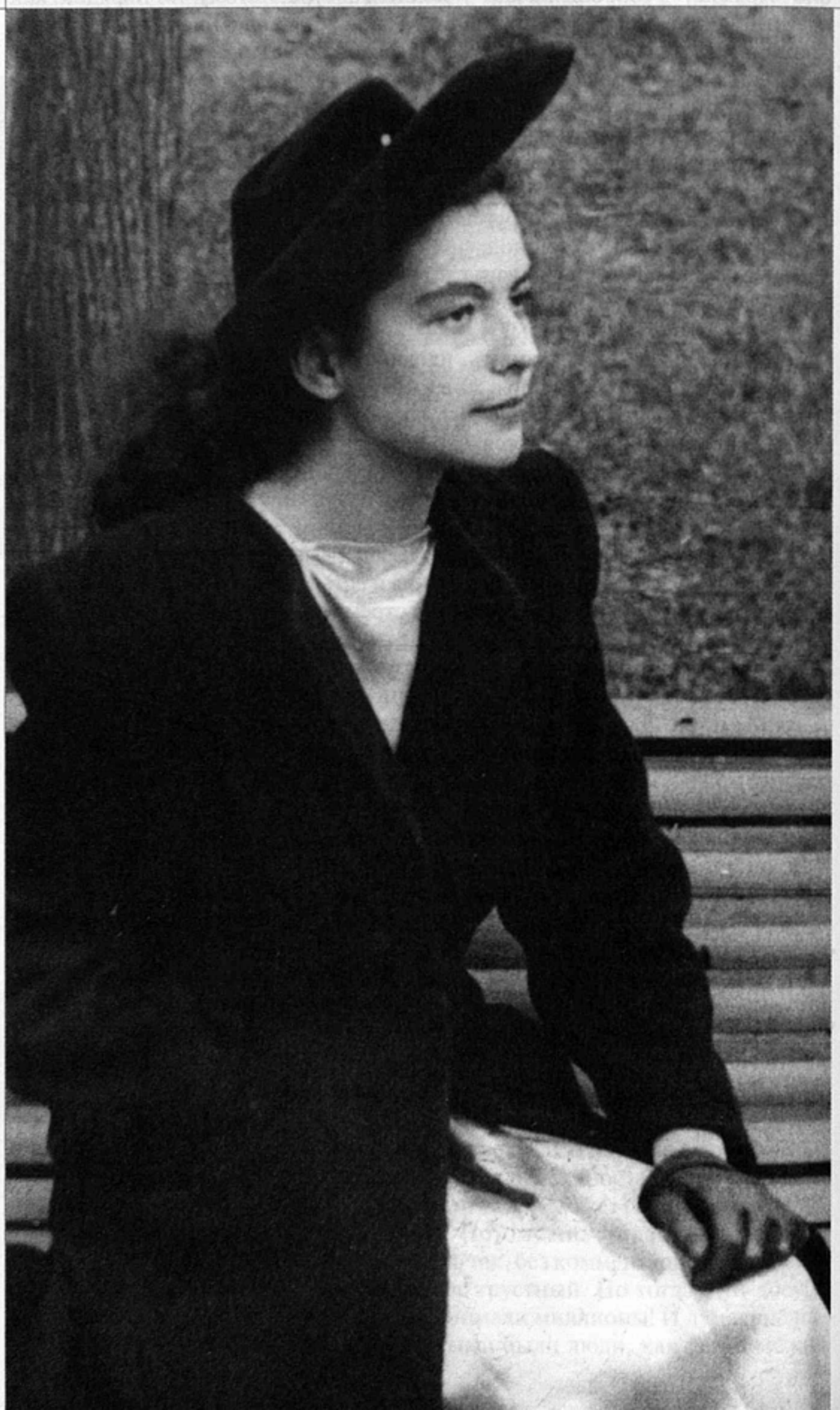
М.Бейкер. Вы считаете, что проблема в отсутствии энергии? Или в первую очередь в отсутствии интереса к недавнему прошлому?

С.Лозница. Ну, тут все вместе работает. Во-первых, чтобы понять нечто, нужно иметь интеллектуальную силу. А сила и есть энергия. Мне кажется, у людей сегодня нет никакого интереса или стремления к осмыслению собственной истории. Во всяком случае, я его не вижу.

М.Бейкер. Не кажется ли вам, что невостребованность архивных материалов сама по себе свидетельствует об отсутствии интереса и желания осмыслить советский ампир? Даже для вас — кинорежиссера с опытом работы в архивах — этот материал показался в новинку, что же тогда говорить о рядовых зрителях! Возможно, недоступность архивов, недостаточная циркуляция этих материалов тоже затрудняют процесс освоения обществом своего исторического наследия.

С.Лозница. Мне кажется, дело не в недостаточной циркуляции — на телевидении может быть очень много картинок из того времени. Важно то, как, используя эти картинки, авторы интерпретируют происходившее и какие идеи предлагают. Думаю, чаще всего — никакие. Чаще всего «вместо мозга запятая». Поговорили — и тему заболтали, так ни в чем и не разобравшись, ничего не поняв. А непонятая, неосмысленная, неотрефлексированная история продолжает жить с нами и в нас, предлагая себя снова и снова, как повторение неосвоенного опыта.

П У Б Л И К А Ц И И



Нея Зоркая — выпускница ГИТИСа

НЕЯ ЗОРКАЯ

Литературный быт

СТРАНИЦЫ АРХИВА

От публикатора

Ниже читатель увидит три эссе Неи Зоркой (1924—2006), продолжающие цикл публикаций из ее архива. Эти тексты написаны в конце 1960-х — начале 1970-х годов и связаны между собою не темой, а кругом интересов автора.

Незаконченный текст «Мы и заграница» содержит уникальные для истории СССР сведения. Нея Зоркая, дочь видных деятелей коммунистического движения, совершает здесь попытку обобщить опыт целого XX века в «нашем» отношении к зарубежью вообще, к Европе и Америке. Увы, здесь прописаны только два исторических пласта, только довоенный и послевоенный опыты арбатской школьницы из профессорской семьи и студентки ГИТИСа. Позже она объехала и облетела весь мир, заседала во всех мыслимых жюри кинофестивалей, преподавала в знаменитых университетах, публиковалась на всех языках, включая японский и хинди, — вот уж был собран, но не использован материал по теме! Однако и ее камерные заметки о детстве и юности убеждают точностью подмеченных деталей, объемностью общей идеи.

Эссе «Блок-69» — малая часть архивных материалов, посвященных Александру Блоку. Нея Зоркая много лет занималась творчеством Блока, считая его первым и важнейшим русским поэтом XX века. В архиве, в частности, есть рукопись ее книги «Смерть Александра Блока» — результат огромного исследовательского труда, о публикации которого в эпоху застоя нечего было и помышлять и который теперь ждет своей публикации. «Блок-69» — забавная зарисовка поездки в Ленинград «по следам поэта» ради телепередачи. За этим вполне понятным журналистским сюжетом кроется, однако, очень многое.

Например, тот факт, что Нея Зоркая за несколько месяцев до описанных событий была исключена из КПСС и, следовательно, ее имя запрещалось упоминать в прессе. Она никак не могла быть автором телепередачи, но стала таковым благодаря личной смелости и боевому характеру редактора Галины Лучай — «Галки-Галюшки», которой в мемуарах Неи Зоркой «Шесть високосных месяцев» («Новый Мир», 2008, №8) посвящены многие трогательные страницы.

Что до содержания эссе о Блоке, то тут только диву даешься: где они были, ученые-блоковеды? Пока они рассуждали, полностью ли поэт

Окончание. Начало см.: 2008, № 3.

принял Октябрьскую революцию, две лихие девчонки без копейки денег — автор и редактор ТВ — успели с помощью оператора Игоря записать на жухлую тогдашнюю пленку не только убитую коммуналку — бывшую квартиру Блока, но и последние дни Любови Дельмас — блоковской рыжеволосой Кармен… «Еще мы думали и много говорили с Галей о том, что Александру Александровичу его Прекрасные дамы, Фаины и Снежные маски здорово махали», — завершает один из пассажей Нея Зоркая с присущим ей веселым хулиганством. Где вы, ученые-блоковеды?

И, наконец, совершенной неожиданностью для меня — дочери и наследницы всего архива — стал текст Неи Зоркой «Лето и осень 1974-го», написанный ее красивым круглым почерком на пожелтевшей бумаге, с исправлениями, пометками, переносами. Не раз мы рассуждали с ней о том, может ли филолог (театровед, кинокритик) писать прозу: мол, традиции XIX века такое предполагали, традиции XX века категорично разделили профессии. «Можно написать, отчего же нет? — говорила она. — Только вот мы с Таней раз и навсегда пришли к такому выводу: это ведь стыдно — после Пушкина взять бумагу, чистый лист и вывести на нем: «Зеленый шар закатился под скамейку». Упомянутая Таня — это Татьяна Григорьевна Винокур (1924—1992), одноклассница Неи Зоркой, профессор-лингвист и лингвостилист, автор первооткрывательских работ о современном живом русском языке и дочь великого языковеда и пушкиниста Григория Осиповича Винокура, основателя целой школы. Этот «зеленый шар» так и остался в нашем семейном жаргоне символом бездарности.

Ни на что не претендуя, ни в каком сне не помышляя, что легкие ее строчки будут опубликованы тысячными тиражами, Нея Зоркая вела свои личные записи, фиксировала свои обыденные наблюдения. Но получилась у нее именно проза — с завязкой, кульминацией и неожиданным финалом, как полагалось во времена Блока, в серебряном начале прошлого столетия.

Мария Зоркая

Мы и заграница

Наше поколение выросло в полном и абсолютном отрыве от Запада, поистине за «железным занавесом». Речь идет не о чтении, изучении языков или истории, образовании и т.д. — если их никак нельзя назвать «западными», то трудно было бы назвать и «русскими», об этом потом. Речь о том, что «заграница» была для нас так же далека, нереальна, таинственна, как иные миры и планеты.

Во всяком случае — в нашем кругу, кругу всех моих друзей, знакомых, знакомых их знакомых. Следовательно, за редчайшими исключениями — повсюду. Ведь мы жили в Москве, принадлежали к «привилегированной» советской среде. Мама работала сначала в КУТВе[1], потом в Коминтерне[2], была референтом Димитрова и Мануильского, отец — заведовал сектором новой истории в ИМЭЛе[3]. У нас дома (на 1-м Смоленском) несколько лет жил Хо Ши Мин, он тогда звался Лином. Летом на дачах мы гоняли вместе с коминтерновскими детьми — от немцев до индусов. В Отузах, доме отдыха

[1] КУТВ — Коммунистический университет трудящихся Востока (Москва, 1921—1938), готовил советские и партийные кадры для восточных республик и областей.
[2] Коминтерн (3-й Интернационал) — в 1919—1943 годах международная организация, объединявшая коммунистические партии разных стран.
[3] ИМЭЛ — Институт Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б), создан в 1931 году, с 1956 года назывался Институт марксизма-ленинизма.

КУТВа, я перевидала весь тогда угнетенный, а ныне свободный и счастливый Восток. По Кунцеву, где тогда был коминтерновский дом отдыха, я хорошо помню Пика, Готвальда, Долорес Ибаррури и прочих коммунистических вождей, по ИМЭЛу — Ральфа Фокса.

Однако никто из знакомых за границу не ездил, в том числе и видные коминтерновские функционеры. За кордоном, как мне тогда казалось, бывали только разведчики. Например, друзья моего отца, некие Яша и Поля. В Москве они жили в красном кирпичном особняке на Гоголевском бульваре, недалеко от памятника, по левой стороне, если смотреть на Арбатскую площадь — дом этот и до сих пор за высоким зеленым забором. Еще у них была дача в Серебряном бору, и отец возил меня туда в гости. Я прекрасно помню Яшу с Полей и их интерьер: низкую диковинную мебель на полых и гнутых металлических ножках, клетчатые пледы, конфеты в больших коробках, диковинные вина. Полю в брюках, Яшу в роговых очках. Он легко и невзначай читал то Гейне, то Вийона, целые главы тогда мною обожаемой «Песни о Гайавате», знал двенадцать языков и всегда рассказывал всякие интересные и смешные истории. Яша и Поля подолгу отсутствовали, потом внезапно появлялись. Однажды они приехали откуда-то с пятимесячным сыном Толей, разодетым в шерстяные пушистые кофточки и штанишки. В 1937 году Яша с Полей исчезли навсегда. У нас осталась фотография их сыночка, она есть и до сих пор. Потом часто, разбирая старые пакеты, я на нее натыкалась и думала, что же стало с этим несчастным мальчиком. Ни о нем, ни о его родителях я никогда больше ничего не слыхала. Так и не знаю, как звали Яшу и Полю на самом деле, как их фамилия, кто они, наконец.

Кроме Яши с Полей и коминтерновских иностранцев я не знала людей, побывавших за границей. Моя мама впервые попала туда, а именно в Карловы Вары, в санаторий «Империал», лишь в 1956 году. Перед самой смертью своей, в 1959-м, она месяц провела в Китае, а Индокитай, которому посвятила, бедняжка, всю жизнь, так и не увидела. Об отце и говорить нечего[4].

В доме жила красивая история о том, как папа ездил за границу. Ездил он в Латвию, когда меня еще не было, тоже в санаторий — видимо, на рижское взморье. От этой поездки сохранилась почтовая открытка с видом города над рекой, высокими шпилями, готическими башнями и средневековыми домами — каждый раз в Риге, с моста, когда едешь из Задвинья, я узнаю этот запомнившийся с детства берег. И даже до сих пор, когда говорят слово «Рига», вижу не саму Ригу, столько раз мною исхоженную, а ту открытку — ту «заграницу», где был мой папа!

Коминтерновские иностранцы и их дети, даже такие явно «заграничные» дети, как немка Вальтраучен (Троцци, как ее называли), вся в белокурых кудряшках и розовых платьицах будто с рождественской открытки, — все это были в моих понятиях не настоящие иностранцы. Они были уже наши. Их всегда окружала какая-то конспирация и тайны, из каковых иные я знала и свято хранила.

Например, я знала, что дядю Эрколи по-настоящему зовут Пальмиро Тольятти, а наш Лин никакой не Лин, а знаменитый вождь аннамитского народа Нгуен Ай Куок[5]. Он сам мне рассказывал, как мальчишкой в Сайгоне меч-

---

[4] В.Я.Васильева (1900—1959), мать Неи Зоркой, — профессор-востоковед, специалист по Индокитаю, автор многочисленных книг, посвященных колониальной системе в Юго-Восточной Азии. Отец, М.С.Зоркий (1901—1941), профессор, заведующий кафедрой новой истории в МГУ, погиб в Московском ополчении.

[5] Нгуен Тат Тхань (1890—1669), известный под псевдонимами Нгуен Ай Куок и Хо Ши Мин, в 1934—1938 годах учился в КУТВе и работал в Москве. Согласно официальным данным, в 1941 году он возвратился на родину, во Вьетнам, где под его руководством в годы второй мировой войны развернулось революционное движение против французских колонизаторов и японских оккупантов. Согласно семейным воспоминаниям, Лин — аспирант В.Я.Васильевой — бежал из Москвы, опасаясь ареста, но надеялся вскоре вернуться, а потому оставил научному руководителю диссертации свои личные вещи на хранение. В конце 1960-х годов режиссер-документалист Е.А.Вермишева снимала фильм о Вьетнамской войне, и при ее помощи некоторые из этих вещей были переданы в музеи Вьетнама.

С родителями — В.Я. Васильевой и М.С. Зорким. Начало 1930-х годов

Спортсменка, комсомолка, красавица...

С Ией Саввиной на Внуковском аэродроме. 1960-е годы

тал зайцем удрать с кораблем в Европу, как уехал из Индокитая, как жил в Париже. Но, конечно, под пытками врага я бы не выдала эти революционные секреты. Про Лина я растрепалась подругам уже во время войны, когда у меня появился вполне роскошный «гардероб» из двух костюмов — габардинового и чесучового, всякие шелковые кофточки и свитера. Все это было перешито из маленьких, словно с худенького мальчика, вещей Лина, несколько лет после его отъезда хранившихся в чудесном бежевом чемодане на антресолях у нас на Афанасьевском. Ободравшись вконец, я самовольно, пока мама была в Казани, пустила в ход содержимое чемоданчика. С самим же чемоданом Алла Парфаньяк[6] выехала сниматься в «Небесном тихоходе», а у нашей Эгли[7] до сих имеются трижды перешитые полосатые Хошиминовы брюки.

Да, коминтерновские были явно не те. Настоящими иностранцами в моих глазах являлись такие, кто там, за границей, жил. Они-то и были притягательными существами какого-то другого измерения. Помню эпизод далекого детства. Мы с отцом, гуляя на Воробьевых горах, встретили американца с двумя девочками моих лет. Отец с ним разговорился, и долго-долго они сидели над Москвой-рекой, пока мы с девочками бегали и собирали одуванчики в лесу, тогда еще густом и незатоптанном. Целый день мы провели вместе, и отец пригласил девочек к нам в гости. Когда мы расстались, он рассказал, что американец — «спец», строил завод в Советском Союзе, очень интересный, симпатичный и умный человек, сейчас возвращается в Америку. «Как же, ведь он буржуй, разве буржуй может быть хороший?» — допытывался недоумевающий советский ребенок. Разъяснения сводились, насколько мне помнится, к тому, что субъективно, индивидуально, так сказать, буржуи могут быть хорошими людьми, хотя их класс в целом, как и весь строй, разумеется, эксплуататорский и обречен на гибель.

Несмотря на то, что девочки тоже были буржуйки, они мне очень понравились. Я с нетерпением ждала, когда их папа, в очках и клетчатом костюме, привезет девочек к нам на Смоленский — опять-таки на целый день. Моих родителей не было дома, они ушли на работу, предупредив няню Машу, что гостьям нельзя давать ни мяса, ни яиц, они никогда их не ели, потому что семья вегетарианская. Конечно, так и должно быть! Девочки-американки должны были от нас отличаться. Непременно! И запрет еще прибавил им очарования в моих глазах. Сто раз я бегала на кухню и проверяла, не подложила ли им легкомысленная Маша Молодкина мяса в щи, из-за чего девочки заболеют и умрут. И потом я еще долго волновалась, не попал ли в еду — например, в тесто — какой-нибудь желток, от которого у них будет сыпь или температура.

Мы играли с американками в нашем садике за высоким забором, у деревянного дома «лишенки» (где сейчас высится восьмиэтажный кооператив В.Щипачева[8]). Я только что не стояла перед ними на голове, так расшибалась, и клад на чердаке показывала, и брата Петю в кроватке, какой он у нас хорошенький и веселый, и подружка Шурка, дочка дворника, выла им волком — у нее здорово выходило. Забавно, что ребенок инстинктивно вступил на путь показухи, которая столь пышно расцвела позже в государственном масштабе. А потом пришел мой отец, и мы повели девочек (как было заранее условлено) к ним домой в гостиницу «Балчуг», где они жили. Все, кроме лиц самих американок, я помню в малейших деталях, что тоже очень характерно. Помню, как мы переходим Смоленский бульвар, идем мимо Торгсина по Арбату, по улице Коминтерна, жарко, девочки устали, переходим Москворецкий мост и попадаем в огромный номер «Балчуга», где нас встретила мама девочек — дивно красивая, нарядная, завитая, по-русски ни слова (девочки довольно хорошо говорили). Моя мама была совсем обыкновенная, носила стриж-

---

[6] Алла Парфаньяк — актриса Театра им. Вахтангова. В фильме «Небесный тихоход» (1946) сыграла роль корреспондентки «Пионерской правды».

[7] Эгли Зоркая (1928—2001) — жена Андрея Зоркого (1937—2006), брата Неи Зоркой.

[8] Виктор Степанович Щипачев — друг Неи Зоркой и ее братьев Петра и Андрея.

ку, волосы назад с круглой гребенкой. Меня угостили заграничными конфетами и соками. На длинном низком буфете сидели огромные целлулоидные пупсы, но мне ни одного не подарили. Потом девочки уехали в Америку, я их больше не видала, и скрылось яркое, чудесное видение, оставив неизгладимый след в моей душе.

Во время войны наши арбатские закрутили романы с союзниками. Американские и английские военные запрудили Москву и толпились, в частности, в филиале Большого театра, где днем шли спектакли и куда мы бегали, прогуливая школу, на балеты. А впрочем, и на оперы, так как и на операх (которые мы, балетоманки, презирали) было, во-первых, тепло, а во-вторых, в буфете торговали без карточек пирожными-«дырками». В то время как мы с Таней Винокур успешно действовали, получая эти «дырки» по три раза (для чего приходилось сильно ловчить), в фойе шел легкий и перспективный флирт с иностранцами.

Истории возникших союзов — браков, связей, их последствий — интересная и трагическая глава нашей жизни, которая могла бы дать материал десяткам документальных сюжетов, среди которых случай, подобный запечатленному Л.Зориным в «Варшавской мелодии», мог бы несомненно считаться счастливейшим и идиллическим. Здесь были и Инта, и смерть, и самоубийства в Сан-Франциско и Лос-Анджелесе, и служба в МГБ, все было. Я знаю несколько судеб, но это — другая тема, и к тому же я пишу только о том, что сама, своими глазами видела.

А видела я тогда, как кокетничает в фойе прелестная и пользующаяся всеобщим успехом Наташа Голованова, которая вскоре вышла замуж, уехала в Англию, а потом вернулась и опубликовала в «Правде» статью, что там, в капиталистическом мире, дескать, ужасно и нестерпимо. Сейчас Наташа примерная советская дама и живет у нас на Аэропорте.

Видела я, как подъезжает к театру в длинном черном лимузине со своим мужем, американским пресс-атташе, Люська Запольская, которая пела у нас в детской Гнесинской школе Мартышку в «Квартете» («Стой, братцы, стой!» — высоким и сильным голосом вступала Люська, а мы все хором тихонько: «Кричит мартышка»). Люська раньше была уродка, курносая, вся в веснушках, а сейчас стала неслыханно прекрасна и эффектна. Люська в Америке прославилась, называлась «Юлия» (есть ее пластинки), слыла очень эксцентричной дамой и несколько лет тому назад умерла от рака, а американец ее потосковал и быстро женился на подруге.

Несколько раз я служила в фойе переводчицей своей приятельнице Ире В., которая «оформляла» (таков был наш жаргон) красивого англичанина офицера, — мы с ним изъяснялись по-французски, благо он говорил еще хуже меня. Многие мои знакомые девчонки крутили с союзниками. Я их не осуждала и всегда старалась, как могла, им помочь. Я писала им, дурочкам, изысканные письма к их возлюбленным, давала на свидания и даже на свадьбу одной девке, Верке Тощевой, свое единственное подаренное мне мамой по случаю поступления в ГИТИС красное файдешиновое платье — все в мелких обтянутых пуговичках и с огромными ватными плечами по тогдашней моде.

Будучи поверенной всех этих историй и интриг, я сама не только не имела никакой, пусть невинной, интрижки с этими американцами, но не допускала даже возможности чего-нибудь подобного. Здесь было две основные причины, одна глубоко личная, свойственная моему характеру, уже тогда вполне сложившемуся; другая — более общая. Свойством моей, так сказать, морали с детских лет был некий двойной счет, разница во внутренних требованиях к другим и к себе самой. Я, например, в школе, дружила с «плохими» девочками, которые ужасно учились, много прогуливали, имели романы и т.д. Я их не только не осуждала, но одобряла и восхищалась ими. Сама же я, однако, училась хорошо, прогуливала только ради генеральных репетиций в театре, мальчишек презирала и была влюблена в Р.Н.Симонова в роли Бе-

недикта из «Много шума из ничего». Так и теперь. Мне нравилось, как Ирка, Верка и прочие ходят в посольство и блистают в моем красном платье на приемах, как они курят сигареты «Кэмел», жрут американский шоколад и т.п. Но сама я бы ни за что ни с кем из этих американцев не связалась. Все остальные — пожалуйста, это одно, но я — это совсем другое дело.

Никаких моралей и рацей этим девицам я не читала. Но когда однажды Парфаньяк, моя задушевная подруга, заявила, что хочет закрутить с иностранцем, я дала ей патетическую гражданскую отповедь. Алка порой это вспоминает и любит подчеркивать, что я «спасла» ее, удержав от шага, грозившего такими опасностями. Здесь надо заметить, что мною двигала отнюдь не осторожность. Не пойму почему, но тогда, во время войны, царила полная свобода, никакой особой слежки, во всяком случае явной, за этими «вояшками» не было. А мы, арбатские, выросшие на своей магистрали вождя, прекрасно знали всех топтунов и опéров (называя их «жиркиными» — от «шпик»). Расплата пришла потом, в 46—47 годах.

Нет, Парфаньяк, свою доверенную подругу, я предостерегала из высоко патриотических побуждений. Я говорила, что люди эти абсолютно чужды нам, будучи представителями совершенно иного общества, что они — торгаши, глупцы, пошляки, что нам с ними не по пути, что мы принадлежим своей советской родине и, когда она страдает, должны быть с ней, и прочее. Как сейчас помню, я жила тогда у Аллы на Кривоарбатском, мы с ней натопили железную печку, почитали немножко вслух из Фрейда, вдоволь похохотав (томами Фрейда мы топили), поели рисовую кашу, где редкие рисинки плавали в пене от топленого масла (Юрка Белявский, Алкин сосед инвалид, возил из Сибири масло, которое у нас в печке перетапливал и разливал в банки на продажу, а отходы отдавал нам). Завалились мы спать, и здесь начался задушевный разговор, когда я произнесла свою речь, достойную трибуны комсомольского собрания. Да, между тем ребенком, который расшибался перед девочками-американками, и семнадцатилетней патриоткой пролегла советская школа 30-х годов. Мое мировоззрение было четко выработанным, законченным, и первая трещина в этом монолите появилась лишь в 1947 году, когда нашей юной коммунистке (я подала заявление в ВКП(б) 10 мая 1945-го) зачли на собрании постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград», ударив по голове А.А.Ахматовой.

Правда, искренности и пафосу агитации идейно нестойкой и легкомысленной Парфаньяк способствовало то, что заграничные друзья наших арбатских красоток были, на мой взгляд, бóями вполне серыми, несмотря на всю свою воспитанность, элегантность, доброту и веселье. Во всяком случае, те, которых я знала, — и американцы, и англичане. Они были «вояшки», очень похожие на наших, которые попадали в Москву с фронта, все в пайках и с банками тушенки. Мне не привелось встретить ни одной примечательной фигуры ни среди пресс-корпуса, ни среди офицеров. Встреча, которая меня поразила, запала в сознание, что-то там перевернув, произошла позднее.

Это было в 45-м году, уже после конца войны, в Крыму, тогда полном пленными немцами. Они что-то копали, строили, рыли большими группами и ничего, кроме чуть презрительной жалости, у меня не вызывали. Однажды из Алупки мы поехали на Ай-Петри на экскурсию. Уже почти наверху автобус наш остановился то ли на заправку, то ли еще зачем-то, а нас всех выпустили погулять. У источника я увидела молодого парня, пленного, с ведром воды, разговаривающего с кем-то из наших. Я подошла. Парень в драном черном свитере и в очках, весь перепачканный, с прекрасными глазами, оказался студентом из Геттингена, философом.

Парень был обаятельнейший, умный, совершенно «свой». Я судорожно напрягла все свои знания немецкого и спросила его, читал ли он «Французские письма» Гейне. Он посмотрел на меня, как на безумную, и ответил по-русски, что знает их почти наизусть, как и вообще прозу Гейне, которую

предпочитает его стихам. Еще не вполне поверив, я продолжала экзамен и пристала к нему, читал ли он «Принца Гомбургского» Клейста, Брентано и Тика, Гельдерлина и Бюхнера. Он сказал, что писал реферат о Клейсте, романтиков знал очень хорошо, но начал забывать и что он удивлен, наоборот, что я знакома с этими писателями. Здесь нас вскоре позвали в автобус и с огромной неохотой я ушла, прервав поразивший меня разговор. Парень долго махал рукой нам вслед.

Написано во второй половине 1960-х годов

Блок-69

Мы приехали в Ленинград дождливым апрельским утром, сразу же сели в такси с операторами, камерой, директором и отправились снимать Пряжку.

Дом захватил мощным углом весь квартал, казался огромным, одиноким и был покрашен в темно-красное с серым. Раньше он мне помнился белым, обыкновенным, небольшим — я видала его летом, была жара, пыль, грохот, и я еще подумала, что патетические описания этих мест сильно преувеличены. Но москвич лучше чувствует ленинградский пейзаж в непогоду, и летом даже Медный всадник теряется на зеленом газоне. Сейчас дом стоял, как корабль, и другой корабль, настоящий, висел с поднятым носом напротив на стапеле среди дымов и кранов — «у морских ворот Невы». Прохожих было мало. Старые черные деревья уходили по набережной, и сквозь них виднелся нестаявший лед Пряжки.

Я едва успела обойти угол и посмотреть мемориальную доску, как Галя[9] уже ворвалась в парадное по улице Декабристов. На синей эмалированной дощечке с номерами квартир там был и номер 23-й, последний.

Мы бежали вверх по темной лестнице со стоптанными до ям ступенями и узорными перилами. Думаю: здесь он и ходил. Веселый, легкий возвращался под утро в мае 14-го, взбегал к себе под крышу и из окна видел, как Дельмас, скорее всего в синем платье и шляпе с вуалью, стоит на мостике через Пряжку и смотрит вверх, прощаясь. Тогда была «на небе празелень и месяца осколок» и все немножко, как в опере. В 19-м с пайковыми мешками пшена и овса на плечах подниматься было потруднее — лестница крутая и длинная.

Было страшно, что жильцы нас выгонят. «Галюшка, — взмолилась я, — давай чуть попозже», но она уже звонила в 23-ю квартиру, правую на площадке четвертого этажа.

Сразу же открыли. Нам улыбалась большая, толстая пожилая тетенька в халате. «Здравствуйте! Мы с московского телевидения. Простите, пожалуйста, не в вашей ли квартире жил Александр Александрович Блок?» — весело затараторила Галка. Тетенька искренне обрадовалась, готовно распахнула двери: «В нашей, в нашей, заходите, раздевайтесь, сейчас я вам все покажу». И тут же без всяких расспросов и сомнений приступила к обязанностям гида. Она потащила нас в глубь квартиры по длинному узкому коридору с несколькими дверями по левой и глухой стеной по правой стороне. «Вот! Это наша кухня! — сказала она торжествующе. — Здесь, — она очертила в воздухе квадрат — находилась большая плита, Блок ее поставил. В плиту он вделал чан на пятнадцать ведер воды. Вот здесь, — показывает, — под полом прохо-

[9] Галина Пантелеймоновна Лучай (1938—2001), редактор телевидения, а также исполнительница роли Катерины Матвеевны в фильме «Белое солнце пустыни».

дила труба и вела под стену в ванную комнату. Блок писал в письме к своей матери: «Теперь Любушка сможет плескаться в горячей ванне». А Любушка у него гуляла, — прибавила она доверительно и таинственно, чуть приглушив голос. — Идемте сюда. Здесь ванная комната. Ванна у Блока была медная. Сейчас ее, конечно, сменили, видите — эмалированная. Топится она дровами — вот топка, не очень удобно. Идите назад на кухню. Здесь стоял стол Блока, на нем готовили. Все это мне рассказала Аннушка, Анна Гансовна Гансен, кухарка Блока. Она жила вон в той комнате, умерла три года назад. Жаль вы ее не застали. Эстонка была. Она много всем рассказывала про хозяев, а мне-то и дела не было. К ней приходили журналисты и профессора даже. Она писала им что-то, только мне дела не было, я и запомнила не много. Теперь жалею, тоже стала интересоваться. Аннушка была очень хорошая женщина».

— Простите, как вас зовут?

— Евстолия Степановна, — ответила она радостно. — Трудное у меня такое имя.

— А вы сами давно здесь живете?

— Да я-то недавно, с 47-го года, а муж мой — с 23-го.

— Значит, он тоже не застал Александра Александровича?

— Нет, — сокрушенно покачала головой Евстолия Степановна. — Да он такой был дурак, ничем не поинтересовался. Я его теперь расспрашиваю, а он ничего не знает. В 23-м году мальчишкой сюда въехал, когда ему комнату дали. А Блок умер в августе 1921 года. До этого он сам в другую квартиру перешел, на втором этаже с черного хода. Зато муж мой Любушку хорошо помнит. И Анна много про нее рассказывала. Она эстонка была — Гансен. Мой муж-то тоже эстонец. На заводе Ворошилова работает шофером. Как начнет: «Я полен, я полен» — болен он, значит. Это эстонцы так говорят, выговор у них такой.

— Простите, а много у вас в квартире жильцов?

— Пятеро, пятеро. Пять комнат, как и было у Александра Александровича Блока. Вот в той комнате тоже эстонка живет, Софья Августовна. В Ленинграде вообще много эстонцев.

— Евстолия Степановна, нам бы очень хотелось посмотреть кабинет Блока.

— А в кабинете я и живу, — сказала наша хозяйка, празднично улыбаясь.

— Пойдемте, — и потащила нас за руки обратно по коридору к входной двери. — Минутку, постойте, здесь интересно, — она показала на небольшую дверь в глухой стене. Здесь у Блока был туалет, сейчас тут кладовка. А у нас туалет вот здесь, — показывает. — В 43-м в корпус по Декабристов попал снаряд, и потом весь дом на капитальный ставили. Тогда нам предлагали вот здесь стену, здесь туалет, и у нас была бы отдельная квартира, а у той части был бы свой выход на черную лестницу и свой туалет. Да мы как-то не сообразили, вот с соседями и остались, но они ничего. Живем дружно, ничего. А вот и ваш кабинет, входите, пожалуйста, девчата, присаживайтесь.

Перед нами была большая, метров в 25—27, квадратная комната с двумя окнами рядом, печью и крупным дубовым паркетом. Нечто от мансарды было здесь, в свободном небе за окном, в свете пасмурного дня. В Петербурге на последнем этаже потолки часто строились ниже, поэтому не угнетала непривычная нам ленинградская пятиметровая высота. Простор комнаты казался уютным. Вздернутый на стапеле белый корабль был прямо перед нами, и из окон, почти не изменившимся, открывался тот самый, описанный Блоком в письме к Александре Андреевне после первого посещения квартиры вид на эллинги Балтийского завода и верфи.

Мысленно я расставила в комнате письменный стол, шкаф и другие предметы. У Евстолии Степановны же обстановка была самая традиционная: стол под ковровой скатертью, холодильник «Север», подушечки, салфеточки-ришелье, половички, коврик с лебедями, но, однако, большое овальное зеркало в ореховой раме и прекрасные стулья с плетеными сиденьями.

— Скажите, а у вас ничего не осталось случайно из вещей Блока или Любови Дмитриевны?

— Нет, нет, что вы! — испугалась Евстолия Степановна. — Муж ничего не брал, да и как было взять? Ведь Блок сам все вещи перенес в другую квартиру на второй этаж, а когда он умер, Люба вещи все прогуляла.

— Как это прогуляла?

— Да так, гуляла она, говорю вам. — Здесь Евстолия Степановна опять таинственно приглушила голос. — Только Блок умер, она уже в 21-м году привела пьянчужку. Он все и пропивал. Любушка аж все простыни сама своими руками в печке сожгла, заразы боялась, а простыни были хорошие, полотняные.

Мы, кстати, не поняли почему Любушка сожгла простыни: в целях дезинфекции квартиры после болезни Блока (?) или, наоборот, после грязного пьянчужки, но уточнять не стали.

— Значит, вы считаете, что Любовь Дмитриевна была плохая женщина?

— Нет, она неплохая была, так очень хорошая, добрая была, душевная, Аннушка ее хвалила не нахвалилась, только вот гулящая. Александр Александрович замечательный был человек, и она неплохая, но его не любила, а пьянчужку своего смерть как любила. У меня муж тоже пьет. Эстонец он. Все «пошалуста, пошалуста».

— Ну как пьет? Может, по праздникам? Или каждый день?

— Каждый не каждый, а выпивает, да-да. А вы, девушки, завтра ко мне приходите в гости. Завтра Пасха, я пирог спеку.

— Спасибо большое, придем, если получится. Скажите, пожалуйста, а в какой комнате балкон? Оттуда, говорят, красивый вид на Мойку.

— А балкон как раз у эстонки.

— Нельзя было бы его посмотреть?

— Почему же нельзя? Сейчас она на работе, а завтра вы пирог-то будете есть и балкон заодно посмотрите.

— Удобно ли? Завтра воскресенье, праздник...

— Что вы, что вы? Они же эстонцы, праздник не справляют. Увидите балкон, конечно.

— Понимаете, Евстолия Степановна, нам бы хотелось снять вид с балкона и, если вы не возражаете, у вас из окна.

— Что же, пожалуйста, ради Бога. Снимать сами будете?

— Нет, у нас оператор внизу стоит, у подъезда. Мы боялись, так сказать, нарушить ваш покой...

— Ай-яй-яй! Зовите его скорее, я пока с окон уберу.

Мы побежали за оператором Игорем, который тем временем осмотрел окрестности, искал точки и отснял дом снаружи. Когда мы вернулись, подоконник был расчищен, стеклянные банки с огурцами убраны, и Игорь благополучно запечатлел пейзажи блоковского порта.

Мы сердечно прощались с любезной хозяйкой. Попутно высказали мысль, что было бы, дескать, неплохо устроить в этой квартире музей. Евстолия Степановна нас поддержала: «Конечно, и мы бы получили квартиры с централью, да вот что-то не делают музея».

Снимать вид на Новую Голландию с эстонкиного балкона Галя поехала без меня, так как в это время я готовила съемку в рукописном фонде Пушкинского дома. Галя провела содержательное собеседование и с Софьей Августовной, не встречавшей Пасху. Столь же охотно предоставив в распоряжение камеры свой интерьер, эстонка рассказала, что все старые жильцы дома помнят смерть Блока: трое суток он так страшно кричал, что было слышно на той стороне Пряжки. Сообщила она также, что Любовь Дмитриевну хоронили тихо-тихо, скромно-скромно, никого народу не было. Не верилось даже, что дочку Менделеева хоронят. Плохо было, несолидно.

Нам хотелось сделать блоковский кусок передачи («Русские писатели и кино» — тема была предлогом для Блока) красиво и лирично. Сняли мы много прекрасных мест, и снимать было очень интересно. Снимали «под 1914 год», то есть ранним утром, чтобы улицы были безлюдны, выбирали планы без проводов, телефонных будок, вывесок и т.д. Например, улицу Декабрис-

тов снимали под Офицерскую, и Игорь исхитрялся, чтобы в панораму по решетке бывшего Луна-парка не попадали гипсовые атлеты и дискоболы, которые натыканы за решеткой на пустыре-стадионе: он бежал по тротуару с камерой и, как только в кадр вплывал атлет, зажимал рукой объектив. Мы сняли Галерную и Малую Монетную (Блок ведь любил переезжать), пейзажи Петроградской, зал Тенишевского училища, где читал Блок, сняли дом «Бродячей собаки», заодно (по остроумному совету Г.П.Макогоненко[10]) захватили и дом, где «с подъятой лапой, как живые, стоят два льва сторожевые», и рядом с ними — беломраморная мемориальная доска ВЧК (поскольку наш герой бывал там в 1918 году). По крупицам из мемуаров, дневников и писем мы восстановили кинематографы, куда Блок ходил, и сохранившиеся (на Большом проспекте и Садовой) тоже сняли поутру на Пасху. Галя требовала от Игоря «субъективной камеры», чтобы все было как бы глазами Блока, и когда Игорь, увлекшись каким-то наездом, пошел через мостовую прямо под трамвай, закричала ему: «Товарищ Блок! Осторожно!» Словом, было очень весело.

Пряжка получилась хорошо. Особенно лестница, балкон сквозь черные голые ветви и глухая, с одним подслеповатым окошком, какая-то немецкая торцовая стена дома со стороны набережной (кстати, когда ее снимали, выбежал пенсионер и закричал, что отправит нас в милицию: зачем мы снимаем задворки, не для заграницы ли?).

Галя сама монтировала пленку и врезала в пейзажи Пряжки разные фрагменты зданий кинотеатров, украшения, фасады. Сюда же вклеили предметы из блоковского кабинета, которые сейчас расположены в коммунальном (вместе с Есениным) зале музея Пушкинского дома. Все это шло под стихи Ахматовой «Я пришла к поэту в гости. Ровно полдень. Воскресенье...» и под блоковские «День проходил, как всегда: в сумасшествии тихом». Звукоредактор Нина подложила еще музыку Рахманинова и Скрябина. Мы немало постарались, чтобы вышла некая блоковская петербургская сюита, чтобы подобно тому, как из осколков собирают вазу, восстановить целостность, создать иллюзию сохранности. Чтобы было «настроение». Но за кадром осталась наша Евстолия Степановна, синхронным интервью с которой тоже можно было бы закончить передачу.

Илья Авербах рассказал, что у него давно есть замысел фильма: 19-й год, Петроград, по городу идут Блок и Пяст, кругом костры, патрули, красногвардейцы; диалог — спор о судьбах России, революции, интеллигенции, словом, весь блоковский комплекс.

Хороший замысел. Мне бы нравилось назвать подобный фильм «Возмездие», непременно дать эпилог, скажем, пять маленьких новелл-эпизодов из жизни квартиры № 23, и завершить картину крупным планом доброй Евстолии Степановны, раскатывающей тесто в кабинете поэта.

На следующий день мы явились к Валентине Петровне Веригиной, частой гостье семьи Блоков и подруге Любови Дмитриевны, автору симпатичнейших мемуаров о периоде «Балаганчика» и «Незнакомки», опубликованных микротиражом в «Записках Тартуского университета». Она — одна из совсем немногих оставшихся в живых близких Блока, тем более Блока дореволюционного. У нее в мемуарах есть важный для нас рассказ о блоковском увлечении «натпинкертоновщиной» и описание похода в кинематограф на Петербургскую сторону. Мы хотели ее попытать, но ничего более подробного про это она не рассказала, просто не помнит, и нам удалось лишь записать на магнитофон красивый (и подготовленный ею самой) текст про Асту Нильсен, произнесенный благородным старинным петербургским голосом.

---

[10] Георгий Пантелеймонович Макогоненко (1912—1986) — литературовед, специалист по классической русской литературе, профессор Ленинградского университета, выдающийся ученый и педагог.

Веригина живет в районе близ Смольного, в старом актерском доме, во втором дворе, типично ленинградском и мрачном, на верхнем этаже по черной лестнице. В двухкомнатной темноватой квартире все в меру ухожено и в меру запущено, давние семейные фотографии в рамах, кулич и крашеные яйца на столе. Нас встретил Н.П.Бычков — инженер москвич, за которого выходила замуж юная смешливая актриса Театра Комиссаржевской Валечка Веригина, что неоднократно упоминается в разных воспоминаниях и письмах, — бодрый, обаятельный и веселый пожилой человек с бабочкой. Сама Веригина — уютная, живая, милая, в хорошей форме. Перед нами был вариант благополучного исхода, счастливого конца людей блоковского поколения, тех, про которых Блок писал свои знаменитые строчки: «Рожденные в года глухие пути не помнят своего. Мы — дети страшных лет России...» и прочие апокалиптические свои предзнаменования. Пронесенный через революции и войны, катаклизмы и смены эпох, этот семейный союз, завязавшийся в бесконечно далеком неведении, на фоне снежных метелей, бумажных балов, масок и домино «Балаганчика», сейчас производил впечатление глубоко трогательное и успокоительное. Между прочим, в разговоре насчет техники (в связи с нашей аппаратурой) Н.П.Бычков упомянул, что с этой техникой он имел немало дела в Сибири — можно предположить, по какому случаю он там побывал, хотя, конечно, лишь предположить.

Валентина Петровна вынула из шкатулки старые фотографии и книги с автографами Блока, Сологуба и других ее современников. Всего этого немного, но редкое, малоизвестное. Главное, что поразило нас, — лица актрис: Волоховой, Мунт, Веры Ивановой, самой Валечки Веригиной. Лица тонкие, индивидуальные, какие-то изысканные. По сравнению с физиономистикой Художественного театра они интереснее, ярче, резче, там, в Москве больше курсисточки и скромные барышни. Эти же — поистине музы Серебряного века, вдохновительницы поэтов-символистов. У всех замечательно красивые волосы, все прекрасно и элегантно одеты. Не знаю, какие они были актрисы, но личности — безусловно. В.Ф.Комиссаржевская должна была обладать женской смелостью, чтобы окружить себя сонмом таких молодых красавиц, таких умниц на вид. Она, видимо, не боялась личного соперничества, и среда — артистичная, поэтическая — была ей важнее. Среда была не актерская, а интеллигентная.

Веригина рассказывала нам про Волохову, говорила, что та была человек замечательный и очень умный. И еще более восторженно отзывалась она о нашей гулящей Любушке — личности редкостно значительной, выдающейся. «Ее мемуары прекрасно написаны. Например, она пишет: «Дождь барабанил по крышам всех восьми террас шахматовского дома» — и вот вам готовый образ! Александр Александрович очень уважал ее и считал необычайно талантливым человеком», — говорила Валентина Петровна, которая сейчас заканчивает воспоминания о Любови Дмитриевне: «Это мой последний долг перед жизнью». Н.П.Бычков говорил о «менделеевской наследственности» Л.Д., о том, как глубоко, серьезно и даже научно она занималась всем, за что бралась. Вообще «Любушка» неизбежно возникала в каждом разговоре нашей блоковской поездки, и ее образ меня совсем заинтриговал. Но это отдельная и большая тема, хорошо бы дошли до нее руки. Здесь, я знаю, скрыто нечто важное, и Любовь Дмитриевна должна войти в некую портретную галерею, если таковой суждено будет составиться. Еще мы думали и много говорили с Галей о том, что Александру Александровичу его Прекрасные дамы, Фаины и Снежные маски здорово махали.

Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном, дымном лице:
Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом —
Все таинственно в пришлеце...

Так писала А.А.Ахматова в «Поэме без героя» уже в наши дни. А в 1914-м:

У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен;
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.

Да что там! Разве одна Анна Андреевна писала! И при том Блок горел постоянно, горел с Любушкой, которая, как теперь точно установлено, любила не его, а пьянчужку (и, подбивая итог своей жизни, занесла замужество с Блоком в рубрику «ошибок»), горел и с Волоховой, соглашавшейся тянуть по поэтическим метелям свой черный шлейф, но, увы! не больше. Здесь, конечно, имеется какая-то тайна и нечто роковое.

В эту поездку я, к стыду своему, впервые узнала, что Л.А. Дельмас, Кармен, жива, хотя догадаться об этом и раньше было нетрудно, так как во всех указателях имен давался только год ее рождения — 1884-й.

Сведения, которые мы успели собрать, были неутешительны. Говорили: Дельмас — сумасшедшая барыня, в маразме, живет в полном запустении, никого не пускает и к тому же обижена публикацией дневников и записных книжек, по которым получается, что она преследовала Блока, донимала его телефонными звонками, а он прятался, потому о Блоке ей и заикнуться нельзя. Хранительница блоковского фонда в Пушкинском доме научила нас купить конфет, явиться к ней с какими-нибудь нейтральными вопросами и быть готовыми ко всему.

Я, конечно, струхнула, но отчаянная Галюшка уже набирала номер и своим веселым звонким голосом договаривалась о встрече. Любовь Александровна обошлась с ней вполне любезно, и никаких признаков злобы Галя не обнаружила.

Дельмас жила на улице Писарева, совсем поблизости от нашей Пряжки, у проспекта Маклина, бывшего Английского. На фасаде великолепного дома красовалась большая гранитная доска с римским профилем П.З. Андреева, баритона, мужа Дельмас. День был солнечный и холодный. Мы с Галкой находились в нервно-смешливом и возбужденном настроении, только что закупив в магазине самообслуживания (что в подвале блоковского дома) детские целлофановые пакетики с конфетами (коробок во всем Ленинграде не оказалось) и проглотив прямо у прилавка двести граммов ливерной колбасы, ибо умирали с голоду. В таком солидном качестве интервьюиров мы поднимались на очередной 4-й этаж, на сей раз по парадной барской лестнице, к героине поэтического цикла, признанного вершиной любовной лирики Блока.

Высокую дубовую дверь нам открыла сухонькая маленькая старуха в старом синем халате до пят, надетом на застиранную голубую майку, с клюкой в руке, с седыми буклями, схваченными черной бархатной лентой. Конечно, она была бы как две капли воды похожа на Пиковую даму, если бы не живое выражение доброты и не что-то странно артистичное в ее облике, столь плачевном: в косо расставленных глазах с огромными зрачками, в театральных интонациях, вдруг появляющихся в ее голосе, все еще красивом, в манере както лихо закидывать голову: скажет фразу, закинет голову да так и останется. В ее речи часто проступал южный акцент с мягким «г» — видимо, рецидив малороссийского детства и юности.

Она пригласила нас в комнату. Комната эта, большая и залитая солнцем, с огромными венецианскими окнами, напоминала театральный музей в состоянии начавшегося демонтажа. На полу грудами лежали фотографии — старуха передвигала их своей клюкой. На столиках, на креслах, на диванчике карельской березы с медальонами и инкрустацией, на рояле, на шкафчиках — повсюду были тоже навалены горы фотографий, венки, ленты, адреса и прочие реликвии славы. Стены были до потолка завешаны портретами Дельмас и Андреева. На рояле стояла переписанная маслом известная фотография Кармен с папироской, в алой кофте и с черными кудрями. Кругом

было расставлено и раскидано множество превосходных вещей — статуэток, вазочек, ламп, пресс-папье, перламутровых коробочек и прочего. В высокой горке стоял гигантский голубой в цветах корниловский чайный сервиз.

Первое, что сказала Л.А. Дельмас, посмотрев на Галины ноги в капроновых чулках:

— Тебе не холодно так ходить? Молодец! Хорошая девочка, здоровенькая девочка! — Хлопнула Галку по колену и рассмеялась. — А у меня нога была сломана. Я упала и сломала ногу, три месяца лежала в Академической больнице. Там меня хорошо вылечили, но так ходить я не могу, мне холодно. Что же вы хотите посмотреть? Я составила три альбома, один — Павла Захаровича, второй — мой и третий — бы-то-вой. Понимаете, что такое «бы-то-вой»? Это быт, есть слово такое. Какой альбом хотите посмотреть?

— Мы ваш хотим посмотреть, Любовь Александровна. Ну, и другие тоже. Мы из Москвы, с телевидения, делаем передачу о русской художественной культуре 10-х годов.

— Да, да, уже передавали передачу про Павла Захаровича, очень хорошая была передача. Вот смотрите мой альбом! Любовь Александровна сама сделала! Ничего? Нравится? То-то.

Начинаем листать альбом. Она стоит над нами и поясняет. Первые страницы, начало века, Чернигов. На крыльце деревянного двухэтажного дома — милые круглолицые пышноволосые девушки в бантах и матросках.

— Видите? Современные девушки сразу садятся на колени к мужчинам, а мы были не такие, и поэтому мы учились петь. Видите, Любовь Александровна начинает учиться петь. — Показывает себя на фотографии у дома. — Тогда я была еще дурочка, потому что была совсем молоденькая.

Переворачивает страницу. На фото — шеренга девиц в тельняшках и задранных сзади мини-юбочках.

— А это я из Лондона привезла танец «Тустеп-Миссисипи», разучила его, и все танцевали. Нравится вам? Совсем не то, что теперь, правда? А вот это я — Кармен. В Киеве пою. Видите, здесь я еще дурочка, потому что молоденькая. А вот Кармен уже становится умная — смотрите: ручкой как делает. — Повторяет жест с фотографии. — Нравится? То-то! Все-таки кое-что Любовь Александровна в жизни сделала, как вы думаете?

— Ой, ну еще бы! Вы исключительно много в жизни сделали! Как много у вас фотографий Кармен и какие хорошие, даже лучше, чем та с папиросой. Там папироса загораживает ваше лицо.

Отвечает строго.

— Кармен нельзя без папиросы. Никак нельзя. Она так немножко покурит, — показывает, — и бросит. Без папиросы нельзя.

— Любовь Александровна, а до какого года вы Кармен пели?

Смешалась.

— Я уже не помню. Я не могу всего помнить. Больше восьмисот раз пела. Сначала была дурочка, а потом стала умная. Здесь, в альбоме, все показано, вы сами видите. А вот Лель. Вот Весна. Это я в «Снегурочке» пела. Вот Любовь Александровна — Паж из оперы «Гугеноты».

— Какие у вас ножки полные были!

Поправляет.

— Красивые! Красивые были ноги. Все это я приготовила для музея, все приклеено, все готово. Вот для этого человека, — показывает напечатанное, видимо, кем-то другим сопроводительное письмо директору Салтыковской библиотеки. — И в Москве тоже очень интересуются моими альбомами. Там есть Ситников. Я ему и отдам. Нравится вам?

— Очень, очень нравится.

Альбом действительно сделан на совесть, очень много фотографий — открыток по преимуществу, к сожалению, снятых в ателье, а не во время спектакля, а значит, и не передающих образа, каким он был на сцене в действительности. Но и в них запечатлелось то воспетое Блоком ощущение

счастья («Есть демон утра. Дымно-светел он, золотокудрый и счастливый...»), озарявшее ее Кармен. Демонического, положим, здесь ни-ни-ни, это уж допуск Александра Александровича, но ликующей радости много, это ее лейтмотив, насколько можно судить по мертвым фото из ателье 10-х годов.

— А что это за портрет, Любовь Александровна? — спрашиваем мы про висящий на стене у окна прелестный эскиз: рыжеволосая, совсем юная девушка в черном а ля Ренуар.

— А это я! — Радостно. — Меня такой художник рисовал в Киеве — Мурашко. Но тут пришли красные и его расстреляли. Видите, он даже ручки не успел дорисовать, муфточка только намечена. Но как же он мог дорисовать, если уже был убит?

— Ну, конечно, не мог, это понятно. Но портрет все равно хороший.

— Хороший, очень хороший портрет. Я рада, что вам нравится. Теперь смотрите мой альбом дальше. Это я с Собиновым пою в Венеции, это наша программа, это я с Шаляпиным, это я в Париже. — Быстро листает, не давая разглядеть. — Это письма мне писали. — Листает еще быстрее, успеваем только подписи читать: Станиславский, Книппер-Чехова, Качалов, музыканты, актеры, писатели. — Вот мне пишет Корней Чуковский, — чуть задержалась, — видите? А это наш очень знаменитый ленинградский писатель Гранин. — Там было подклеено какое-то поздравление Д.Гранина, относящееся уже к 60-м годам. — Все пишут. Все-таки Любовь Александровна кое-что значит, правда? Вот то-то!

Она пошатнулась, мы ее тут же подхватили, и она, выпрямившись, сунула мне в руку свою клюку.

— Держи-ка, ты теперь держи... — И стала листать альбом обратно. — А вот стихи поэта Александра Блока, посвященные мне. Называются «Кармен».

Мы замерли. На плотной бумаге, свежей, точно куплена вчера, сложенная как бы книжечкой среднего формата, великолепным и здесь еще более красивым почерком Блока была набело переписана вся «Кармен» — с посвящением, с цифрами перед стихотворениями, с интервалами между ними, прямо как в печатных изданиях, но только его старательной рукой. Мы уже навидались автографов Блока, пока снимали их в Пушкинском доме, перелистали много записных книжек, дневники, но здесь дрогнули. Было в этой рукописи что-то юное, наивное и особенное. И хотя нас предупреждали, что поскольку Дельмас обижена публикацией, на Блока нажимать в разговоре с ней не надо, мы стали охать, ахать, вздыхать и заискивающе глядели ей в глаза. Она начала говорить более официально, чем раньше, видимо, излагая заранее выработанную ею версию, но опять-таки без всякой злобы или обиды:

— Александр Блок был очень увлечен образом Кармен в моем исполнении. Он любил оперу и часто посещал спектакли Театра музыкальной драмы, где я работала. Во время революции мы играли в помещении Народного дома, так как в нашем здании консерватории была расположена Чрезвычайная следственная комиссия — это такая комиссия, которая расследовала преступления царского двора и министров. Блок тоже работал в следственной комиссии, а по вечерам смотрел спектакли Музыкальной драмы в Народном доме. Раньше такой Кармен, как я, он не видел и увлекся, потому что к тому времени я уже была умная Кармен, вот, как здесь. — Показывает на рояль, на цветную Кармен. — Блоку нравилось, и он посвятил мне стихи «Кармен». В то время Александр Блок был очень одиноким. Творчески одиноким. Жена ему уделяла мало внимания. Поэтому у меня с ним завязалась большая дружба. Он мне писал письма и стихи. Часть из них я отдала в музей. Они меня благодарили — вот письмо. — Показывает письмо из Пушкинского дома с благодарностью за предоставленные письма А.А. — Это, — показывает на «Кармен», — я не отдала. А многие личные письма уничтожила, сожгла. Имела я право это сделать? — Чуть агрессивно. — Имела, потому что это мои личные письма. Как вы думаете?

— Ну конечно, вы имели право, но все-таки очень жаль. Это же дорогие документы, огромной ценности.

— Да, дорогие документы, но это мои личные письма, и потому я их уничтожила. А то, что не уничтожила, видите, в каком хорошем порядке. Любовь Александровна знает, что надо уничтожать, а что не надо. То-то! А теперь я вам покажу альбом Павла Захаровича. Да, там на стене портрет Александра Блока. — Показывает живописную копию одного из известных портретов. — Вот такой был Александр Блок. Это Павел Захарович в «Лоэнгрине», это он в «Трубадуре», это он в жизни...

— Какой красавец!

— Да, Павел Захарович был красавец, — прочувствованно, — и замечательный артист, поэтому советское правительство создало ему все условия.

— Да, у вас такая прекрасная комната...

— Что вы, девочки! — Хохочет. — У меня двенадцать таких комнат было, я все во время войны отдала. Во время войны я учила детей играть на фортепьяно. Рояль у меня в передней стоял, ко мне ходили ученики, и за это я имела паек.

— Значит, блокаду вы провели в Ленинграде?

— Конечно, в Ленинграде, всегда в Ленинграде. Каждую ночь за мной в двенадцать часов приезжал на машине матрос, меня везли на концерт к красногвардейцам. Я получала пшено и отдавала его Александру Блоку. — Все войны, революции и блокады перепутались у бедняжки в голове. — Смотрите, это Павел Захарович — профессор Ленинградской консерватории. А это директор — Максимов, его сын был знаменитый киноартист, с Верой Холодной в кино снимался, знаете?

— Да-да, знаем, слышали.

— А теперь посмотрите бытовой альбом, тоже очень хороший. — Следующая страница рукописи не найдена. Согласно контексту, монолог Дельмас, комментирующей фотографии, продолжается. — Это мои ученицы, очень хорошие ученицы. Вот эта потом стала большая начальница. Видите: она меня благодарит. — Показывает приклеенную грамоту от какого-то музыкального отдела чего-то с благодарностью за шефство над самодеятельностью. — Дальше все меня благодарят. — Листает страницы с приклеенными грамотами, письмами, повестками от всяких общественных организаций. — Нет, все-таки Любовь Александровна что-то в жизни сделала! Правда?

— Но вы колоссально много сделали, конечно, это же всем ясно!

— А теперь хотите посмотреть мои костюмы?

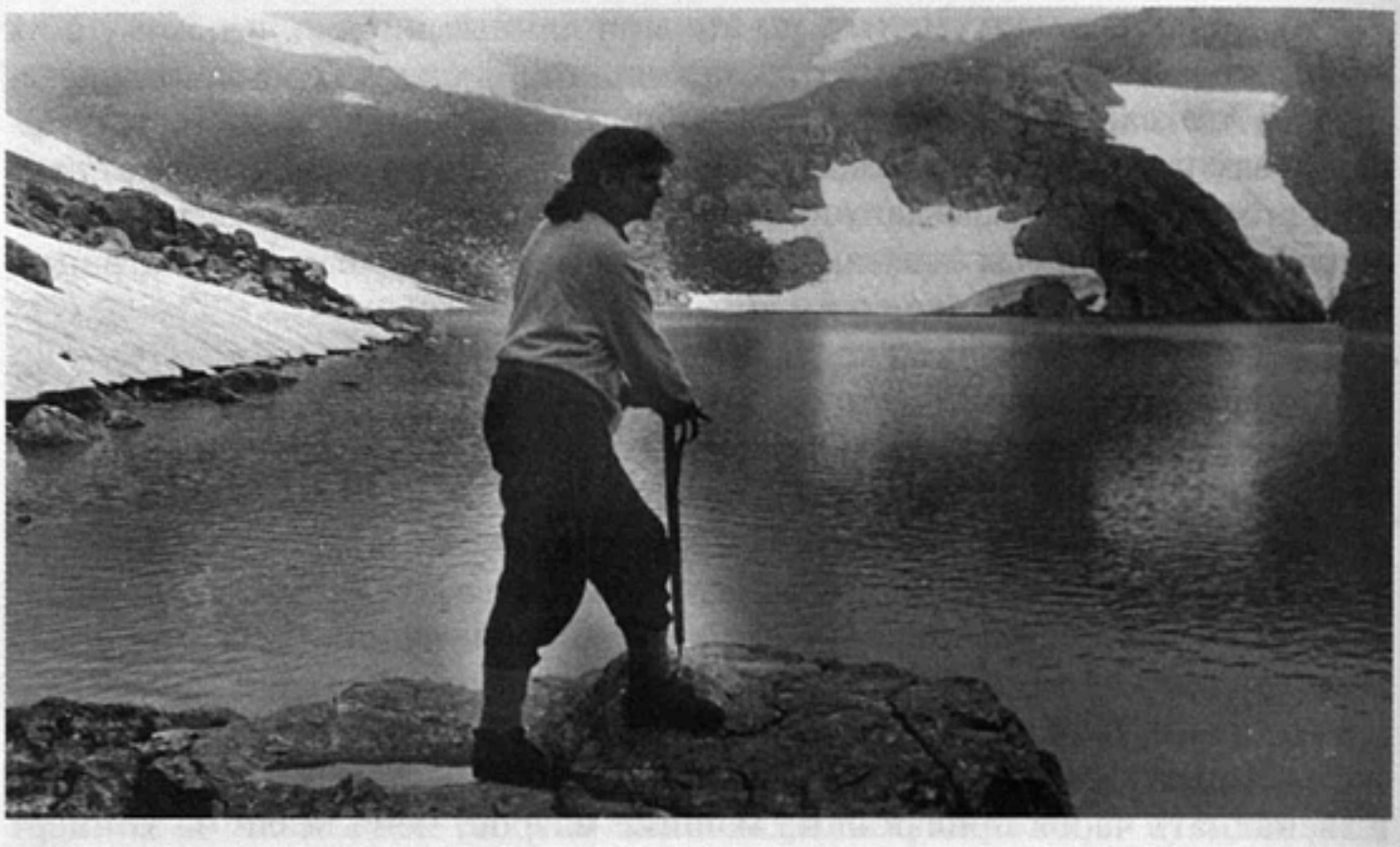
— Конечно, хотим.

— Тогда идите сюда.

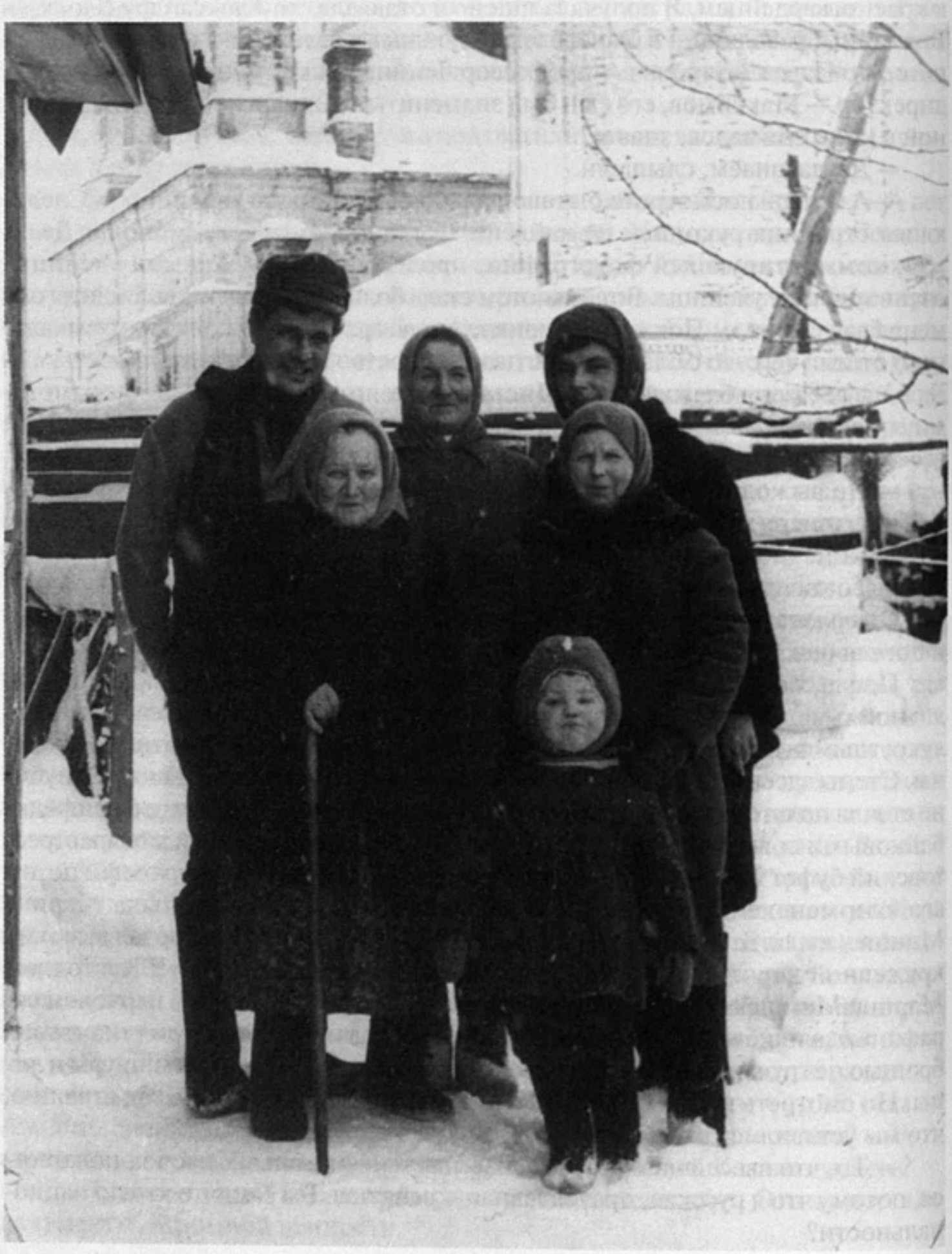
Она распахнула клюкой дверь в соседнюю комнату, до сих пор закрытую, и повела нас. Мы обомлели и чуть не шарахнулись назад.

После света, пестроты, яркого беспорядка мы очутились в мрачной, холодной тьме. Оттуда аж подуло холодом. Небольшая комната завершалась полукруглым выступающим фонарем. Темные занавеси были плотно зашторены. Стены здесь были голы, только в углу большой киот с лампадой. В глубине стояла полутораспальная красного дерева кровать со сбитыми в беспорядке байковыми советскими одеялами, слева фанерный крашеный мосдревтрестовский буфет 20-х или 30-х годов, и от двери в глубину и тьму уходили по диагонали манекены, одетые в театральные платья. Первой стояла Марина Мнишек в платье из вишневого бархата, расшитого золотом, торчал высокий кружевной воротник, и была подвешена аккуратная бирка «Б.Кустодиев. Марина Мнишек». Далее шла Любаша из «Царской невесты» в парчовом сарафане, дальше — черное бархатное с треном и большой бриллиантовой брошью на груди концертное платье. Все настоящее, без всякой мишуры и липы. Но смотреть на эти безголовые фигуры паноптикума было так страшно, что мы уставились в киот.

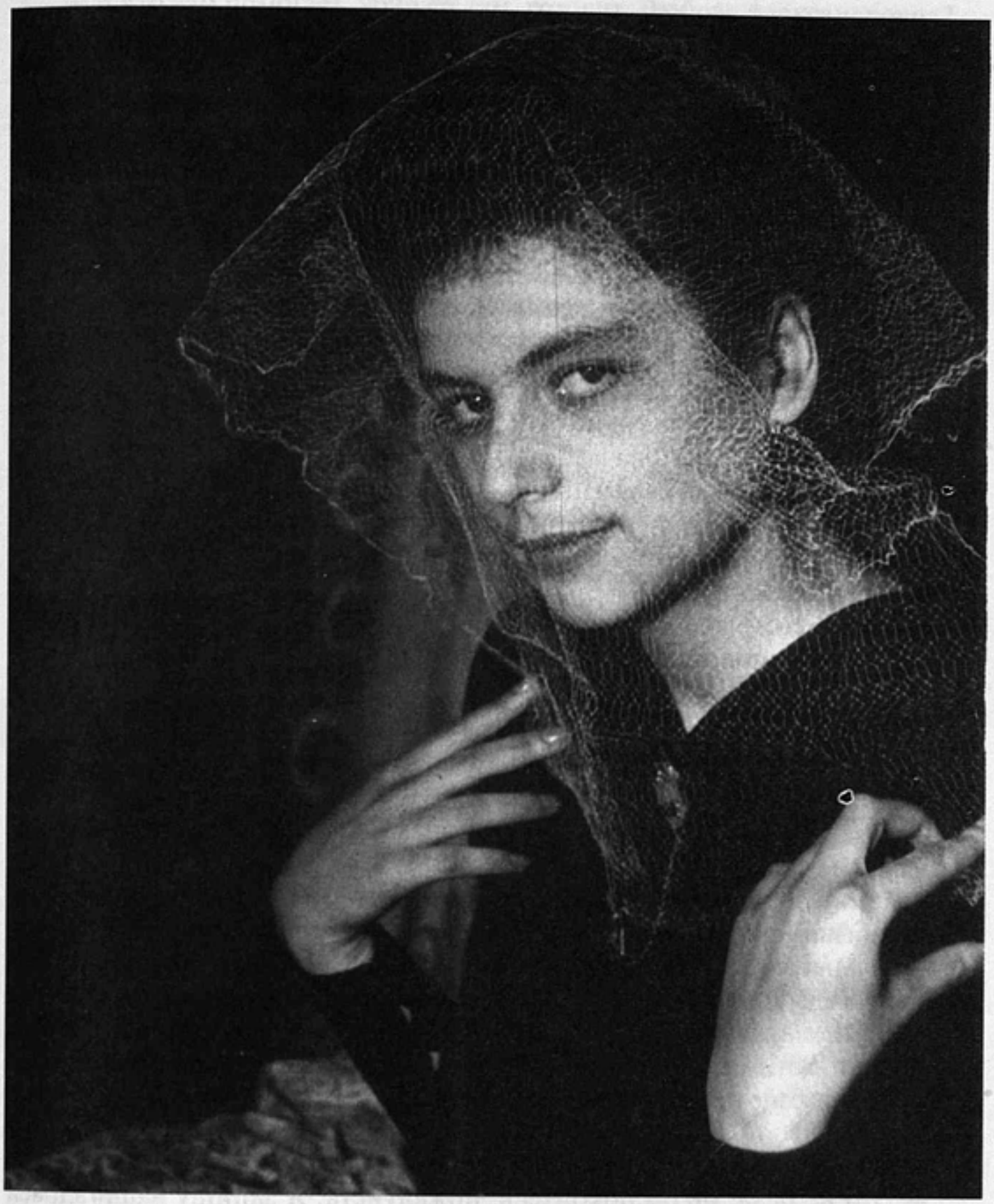
— То, что вы сейчас смотрите, называется — иконы. У нас так полагается, потому что я русская, православная, крещеная. Вы сами-то кто по национальности?



Нея — альпинистка. Конец 1950-х годов



С братом Андреем в гостях у няни Марии Молодкиной (в нижнем ряду первая слева). 1970-е годы



Под вуалью.
Конец 1940-х
годов

С Аллой
Демидовой
и Михаилом
Ульяновым после
презентации книги
«История
российского
кино». 2005

— Мы русские, Любовь Александровна.

— Да? — она искренне удивилась. — Я думала, вы — турчанки. Тебя как зовут?

— Нея меня зовут.

— Ну вот, я же говорю ты на турчанку похожа, Неля — турчанка. А тебя как?

— Галя.

— Ты хорошая девочка, здоровая девочка. — Она опять засмеялась и похлопала Галку по плечу, очень ей Галка понравилась. — Я у вас в Турции тоже была, я там пела.

— В Стамбуле?

— В Константинополе. — Она произнесла это очень красиво и гордо закинула голову. — Нравятся вам мои костюмы? Хорошие костюмы. Все мои костюмы сами делали лучшие художники. Да, я еще не показала вам свои волосы.

Она раскрыла шкаф и начала рыться в каких-то банках и коробках. Там стояли сахарницы, были навалены кульки с крупой. Достала из рассыпавшейся крупы белокурый локон на черном бархатном банте, отряхнула его и протянула нам. Уже давно потерявшие блеск тонкие и очень густые волосы были все еще красивого цвета.

— Прекрасные волосы, белокурые.

— Рыжие, — поправила Любовь Александровна. — Волосы были рыжие.

Это — рыжая ночь твоих кос?
Это — музыка тайных измен?
Это — сердце в плену у Кармен?

— Понятно?

Строчки, у Блока с вопросительными знаками, она прочла назидательно, раздельно, как диктуют первоклассникам.

Дело поворачивало на Кафку. Мы почувствовали, что пора уходить, и начали извиняться, прощаться, говорить, что мы ее утомили.

— Нет-нет, совершенно не утомили. Это же мой долг: все показывать и объяснять. Каждый день с двенадцати до двух я сижу у телефона, отвечаю на звонки, выполняю просьбы и принимаю посетителей. Это мой долг. Значит, вы, девочки, хотите получить мои портреты? Сейчас я вам подарить их не могу, нужно серьезно подумать, поискать, подобрать хорошие. Приходите ко мне в начале мая.

— Мы сегодня в Москву уезжаем, вот в чем беда.

— Это не беда, не беспокойтесь, пожалуйста. Я запишу ваши адреса и пришлю.

Села на диванчик (мы уже были снова в большой комнате), нашла растрепанную записную книжку, где было нацарапано много каких-то фамилий, взяла огрызок чернильного карандаша, послюнявила и, опершись на инкрустированную спинку, начала писать.

— Давайте мы сами напишем.

— Нет-нет, диктуйте.

Диктуем. Я даю адрес института, Галка — телевидения.

— История искусств, — говорит она, — это очень интересно. Так какие вам прислать портреты? В Кармен и в жизни? Тебе — в Кармен, а тебе в жизни? Я записываю — тебе в Кармен, а тебе — в жизни. Нужно точно. Не беспокойтесь, пришлю очень хорошие портреты. Или сами придете Первого мая. А теперь я вас угощу. Зачем вы, девочки, деньги тратили на конфеты?

Свои пакетики мы ей всучили с самого начала.

— Что вы, что вы, Любовь Александровна! Простите, что такие некрасивые конфеты. Мы просто лучших не нашли.

— У меня есть конфеты, очень хорошие, московские. Вот, угощайтесь!

Она открыла коробку «Ассорти» с совершенно белыми, деревянными ромбиками шоколада. Мы отчаянно и мужественно проглотили по штуке.

— Когда у меня нет денег, я пойду да что-нибудь продам, — сказала она задорно.

— А кто вам помогает, убирает там, готовит, Любовь Александровна?

— Моя племянница. Она живет вот здесь, — показывает на комнату напротив. — У меня очень хорошая племянница. А муж у нее ученый, востоковед. Он знает японский, китайский и все остальные восточные языки. Я сама тоже много читаю. Вот моя книга, сейчас ее читаю. — Берет со столика детгизовское издание, книжечку в жестком переплете, напечатанную крупным шрифтом, что-то вроде «Лесных рассказов». — Ну до свидания, девочки мои дорогие, вы очень хорошие девочки. Приходите, я жду вас в мае.

Она проводила нас до дверей и обняла.

Мы понеслись с лестницы вниз, отдуваясь, вышли на Офицерскую и в последний раз посмотрели на дом, попрощавшись с окнами поэта, точнее, нашей подруги Евстолии Степановны. Светило яркое солнце. На Пряжке подтаивали последние льдины. Мы пошли пешком по Крюкову каналу и по Мойке. Прекрасные, нелюбимые Блоком особняки Морской, по-ленинградски облупленные, сверкали окнами на солнце, черные лодки стояли на причалах в уже свободной воде.

Мы шли взволнованные, и нами владели сложные, смешанные чувства. Нельзя сказать, чтобы главным среди них была жалость, нет, что-то другое. Мне лезли в голову всякие обрывки стихов, какие-то цитаты. Например:

И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы.

Или:

Сердитый взор бесцветных глаз.
Их гордый вызов, их презренье.
Всех линий — таянье и пенье.
Так я Вас встретил в первый раз.

Еще:

«Она записывает иногда мои слова. Она вся благоухает. Она нежна, страстна и чиста. Ей имени нет. Ее плечи бессмертны».

В конце мая мы должны были записать на пленку Н.А.Павлович. Договариваясь с нею по телефону, я рассказала о том, что мы были у Л.А.Дельмас.

— Вы знаете, что она умерла? — перебила меня Н.А.Павлович. Умерла она в середине мая, неделю болела, ее похоронили. Наверное, мы, таким образом, были последними ее посетителями.

Продолжая находиться во взвинченном и возбужденном состоянии, мы с Галей вышли на Исаакиевскую площадь. Стало ясно, что необходимо зайти в «Асторию» и истратить наши последние семь рублей.

В холле сидели у чемоданов малозначительные ленинградские иностранцы типа финнов. Зеркально-белый зал ресторана был почти пуст. К нам подлетел элегантный молодой лейтенант в новой цирковой форме официантов «Интуриста». «Есть осетрина», — сказал он доверительным полушепотом. Съели осетрину, а также и миногу, предложенную уж совсем конфиденциально. Последние пятнадцать копеек широким жестом отдали официанту и сели в такси.

— На «Ленфильм», — говорим таксисту.

— Есть к «Ленфильму», — сказал он понимающе.

Подъехав к ленфильмовскому входу, мы извинились и попросили таксиста подождать минуту, дескать, мы случайно оказались без кошелька, сейчас вынесем деньги.

— Ай-яй-яй — что же вы так? Ну заработаете! Могу с вами вечером поездить. Я ведь вас знаю, не раз возил, — говорит.

— Вы ошиблись, — отвечаем мы вежливо, — вы не могли нас видеть, потому что мы из Турции, из Стамбула, первый день в Ленинграде. Таксист захохотал.

— Знакомы мне такие из Турции!

И когда мы вынесли рубль, одолженный у вахтера, продолжал предлагать свою машину на вечер.

Город-герой Ленинград, колыбель революции, властно вступал в свои права. Вернувшись после просмотра в свой четырехместный номер гостиницы «Октябрьская», мы убедились, что на наших постелях уже лежат вселенные пожилые командировочные. Натурально, мы подняли скандал. Тетки немедленно побежали к администратору, чтобы узнать наши фамилии и место работы на предмет доноса. «Напишем, и больше вас никуда не пошлют. Ведь это ужас! Кого посылают?! Кого!!!» Галя им запустила что-то про 37-й год, вроде, что такие, как они, своих мужей в тюрьмы сажали. Был хороший, интересный разговор, в результате которого администрация перед нами извинилась и даже вернула трешку за полсуток. Но мы не смягчились. В каменном выразительном молчании собрали мы разбросанные по тумбочкам мемуары о Блоке и прочий эстетизм, гордо покинули номер и удалились на 5-й этаж распивать прощальные пол-литра с операторами Игорем и Юрой.

Был поздний вечер. В кромешной тьме Лиговского проспекта, над невидимыми воротами висела гигантская красно-голубая неоново-аргоновая надпись: «Завод лимонной кислоты».

1969

Лето и осень 1974-го

На Онего в июне со мной случился феномен.

Мы стояли в Великой губе на новом для меня месте, называемом Французский берег (в честь Феликса Французова[11]). Это высокий кряж во вкусе П.Зоркого. Напротив нас, слева, были два зеленых островка, один побольше, другой поменьше, почти соединенных между собой. Погода держалась удивительная, тридцать с лишним градусов, ни облачка, и так целую неделю. И вот однажды вечером (солнце еще высоко) я смотрю на островки, и вдруг...

Две мягкие зеленые эти купы, два темных пятна на тихой светлой воде, которые, как всегда раньше острова и мысы на Онего, виделись мне «живописно», размыто, импрессионистично (вроде бы зелень у Ренуара), на глазах стали прописываться с какой-то жесткой отчетливостью. Вырисовались два четких контура — больший и меньший, возник объем, островки расступились, между ними резко засветлела протока, один оказался ближе к нам, другой отодвинулся к тому берегу, где поселок Великая Губа. Проступили листья, и островки своим фасом чуть накренились в нашу сторону, как бы подчеркнув, что мы смотрим на них с дальней верхней точки. Передо мной был лубок XVIII века.

— Феликс, Феликс! — кричу. — Смотри на это место!

Феликс же сидел на скале на складном стуле, вперившись вдаль, мы долго и уныло ждали свою лодку из Великой.

— А что? Место хорошее, я там удил в прошлом году, клюет здорово.

— Но ты посмотри, все как на гравюре или как на плане старинном! Неужели не видишь?

— Просто выпить давно пора, а эти суки не едут, — мрачно заявил Французов.

Но феномен, раз случившись, оказался стойким. Пейзаж Онего, который я без памяти люблю шесть лет, стал для меня новым.

Раньше краски были главным. И немудрено, наша «hamma», как мы называем гамму, беспрестанно меняет фантастическое освещение, да еще в бе-

[11] Феликс Французов — сценарист, критик, друг Неи Зоркой и ее братьев.

лые ночи, от нежно-сиреневого и перламутрового до густо-оранжевого, до багряного, и тогда на огненном закате здесь все похоже на Африку (как мы ее представляем, конечно!). И сосны на островах кажутся пальмами. Это давно было нами замечено. Краса Онего, нашего моря, — вода, сливающееся с ней небо, облака, а берега в губах, когда плывешь — расходятся, как нейтральные кулисы, как зеленые порталы для ограничения светящихся, сияющих просторов воды и воздуха.

А в этом году я вдруг открыла онежские острова и берега как объемы, как графику листьев, стволов и вершин. Мысы Хеда, Сосновца и Иванцева[12] в виду линии берегов твердо очертились. Главной стала твердь, вода и воздух — фоном, средой. Острова я видела в плане, словно бы сверху, обведенными белой каймой прибоя, и они стали почти совсем такими, как клейма-островки в Студеном море на иконе соловецких святителей Савватия и Зосимы, которая висит в Кижском музее.

Все бы ничего, если бы феномен кончился там, на Онего. В Ветлуге, куда я попала в конце августа, он так разыгрался, что все думала, все гадала, с чего бы это.

Конечно, места под городом Ветлугой — чудо природы. Представьте себе идеальную среднюю полосу с некоторым уклоном в северо-восток. Места лесные, хвойные, еловые, берез мало, но много дубов да широкие поймы рек и вольные покосы. Правый берег Ветлуги высокий, на нем город, купеческий, глухой, как при царе Горохе, а дальше вверх по реке деревня за деревней подряд, завершаясь Погорелками, этим чудом из чудес.

Погорелки — на самой высокой точке, на крутом косогоре этого двенадцатикилометрового берега, вокруг деревни Ветлуга наволокла наволок, сделала излучину и повернула так, что Погорельский бугор с трех сторон окружен рекой. А на другом, низком, берегу, то есть вокруг бугра, до самого горизонта — синие, синие леса. Как гордый корабль в синем лесном море, как скала в океане высятся Эдиковы Погорелки[13], и лесное море виднеется прямо из окна и с крыльца.

А сама деревня уютная, милая, яблони, палисадники, вечером загораются в окнах огни, тихо. Бугор порос елями, под ними рыжиков полно. Ну и красоты насмотрелась я там за две недели!

Например, мы ездили за белыми на лодке на другую сторону Ветлуги, в дубовый лес между двумя ее притоками... Лес, правда, мрачный, запущенный, пересеченный и весь в овражках. Но на склонах овражков и внизу, на дне, белые стоят на приземистых своих ножках или торчат из голой земли темно-темно-коричневыми головками отборных, крепких царских боровиков. Встанешь на гребень, посмотришь вниз и вокруг — все они налицо, на виду — и не спеша обираешь; так это спокойненько, а сердце стучит. Ночью они снятся. Подосиновики растут семьями: две красные сковородки, а вокруг малые столбики, красавчики, но я их не брала.

Или мы ходили на знаменитый Привал — здесь местные собирают грузди и клюкву. Идти километров шесть — покосами, лесами. Привал — как бы огромный высокий остров среди лесов, разреженно сосновый, голубой, мшистый, а посреди него болото. Кольцом по краю блестящие листья: брусника невиданная, крупная, сочная, блестящие ягоды, растет как бы большими букетами-кустами. И прямо от брусники вглубь — клюква. Смешно, но я в первый раз увидела клюкву на болоте. Волнистый, нежно-зеленый и пушистый благоухающий влажный ковер из каких-то мелких-мелких листочков с запахом дурмана или духов, весь густо расшитый матово-розовыми, цвета киселя с молоком круглыми драгоценными камушками, — таким было это болото. И контраст между ярким, лакированным брусничным кольцом и приглу-

[12] Острова в Онежском озере.

[13] Художник Эдуард Штейнберг, друг Неи Зоркой (см.: «ИК», 2008, №3), в 1970-е годы купил дом в деревне, как делали тогда многие.

шенными, серебристо-туманными, матовыми тонами клюквенной поляны, казалось бы, слишком несоответственный и невыгодный для обеих — и для клюквы, и для брусники, — был еще одним чудом природы.

А белые песчаные пляжи и отмели у Ветлуги — на версты, на десятки километров? А маслята стаями в зеленой траве? А вдруг выплывающее из-за горы за излучиной реки высокое село Костливое? Все это, мыслимое только в детстве и в снах, оказывается, есть, существует сейчас — всего ночь на поезде и полтора часа на автобусе.

Так вот мой феномен, как уже упоминалось, там сильно разыгрался. Особенно тянуло меня на бугор. Оттуда, как выйдешь на Погорельскую околицу, лесной океан за Ветлугой и петля реки, и наволок в излучине под косогором расстилаются внизу всей своей ширью. А вот я спустилась на двадцать метров, и река с ее белыми песчаными краями и воздушным пропуском-тонзурой осталась только справа, а впереди пропала, над ней сомкнулся темный лес. Интересно, но я точно чувствую расстояние между берегами, сейчас невидимое, и пространство направо до ветел и ивовых куп на дальнем берегу, и перспективу далеких редких стогов на лугах, чей коридор уходит в леса. Каждый стог — объем, форма; иные точно как маковки церквей, из них торчит шест, только перекладины недостает. И объемы, формы — пространства между ними. На самом горизонте я различаю лесные полянки, на них стога, и каждую ель, и начинающие желтеть осины. А прямо подо мной — наволок, луг и лес. Лес разделился на гривы, между ними зеленая трава. Гривы врезаются в луг, как острые мысы, отдельно елки и сосенки оторвались и убежали вперед. Здесь уже прорисована каждая ветка, каждая иголочка, как у Хокусая, — такая ясность и четкость.

На лугу — березовые поленницы дров. Каждая стоит четкой формой, параллелипипидом из сот — торцов бревен. Одна рассыпалась и сверху кажется стадом свиней. На лугу пасутся коровы (их здесь много, и они довольно тучны, вот что удивительно!). И сосны, и поленницы, и бревна, и коровы — все, как на плане, и в то же время объемно, скульптурно, а земля чуть приподнята вдали, наклонившись ко мне ближним своим краем. Если бы я умела рисовать, я взяла бы огромный лист и нарисовала всю эту панораму от голубого озерка на лугу подо мной до далекого зубчатого елового горизонта. Масла я не хочу — наверно, нужна пастель или акварель и обязательно тушь, перо или карандаш. Прежде у меня никогда таких желаний не появлялось. Я завидовала всем — скрипачам, акробаткам, балеринам, но только не художникам.

Все это я рассказывала в Погорелках Эдику, а в Москве — многим.

— Просто природа открыла тебе знак, поняла? — объяснил поэтичный Эдик. — Раньше ты просто так смотрела, а теперь увидела знак. Конечно, ты его не сама увидела, он тебе открылся через культуру, а когда-то художник впервые его увидел, поняла?

— Деревья видите на горизонте? Может, это у вас дальнозоркость развивается? — сказала умная и трезвая Нина Брагинская[14].

Так или иначе, но я увидела и почувствовала впервые в жизни объем и линию, пространство и форму.

В Батуми все это ушло. Там вернулись хаос, плоскость, пятна, импрессионизм. Глубина и перспектива от меня скрылись.

Настолько же, насколько мне понравился сам город Батум — старинный, маленький, уютный, из особнячков в свежих, всегда вымытых дождем пастельных тонах, Батум кофейный, черепичный, розовый, голубой (а не белый, как южные города), — настолько же мне не понравились субтропики. Конечно, великолепны, роскошны краски: все эти бело-лимонные крупные

[14] Нина Владимировна Брагинская — друг Неи Зоркой, профессор, крупнейший специалист по античной литературе и переводчик с древнегреческого; в описанное время работала лифтершей.

магнолии, алые купы, сиреневые гроздья, оранжевые граммофончики, оттеняющие пастель архитектуры. Но все это хорошо только как украшения города. Я очень старалась вызвать в себе настроение, которым проникнуты мемуары П.А.Флоренского об этих местах, но не удалось, и того моря, моря моих Отуз, моря детства с родимым запахом йода, здесь я не нашла. В Батуме я полюбила только море порта. Бухта же и знаменитый Ботанический сад удручают. Слишком густо, слишком однообразно зелено, напутано, перепутано, заросло, завилось и чересчур огромно, первобытно и в самом деле не опоэтизировано культурой. Всё без запаха. Кипарисы потеряли свой рост до неба, какие-то секвойи и прочие финиковые пальмы, вывезенные откуда-то из Южной Америки, похожи на мамонтов и динозавров. Изящная, изысканная бамбуковая роща теряется в этом нагромождении неосмысленной, смутной немощи.

И когда у Домодедова я увидела березки, я заплакала и про себя стала бормотать: «Сестрички! Родные! Дождались меня, сестрички!» Б.Рунин и К°, весь прогресс, придите, распните меня, я продалась режиму и неославянофилам, Чалмаеву и КГБ [15], — я плакала и говорила наподобие Егора Прокудина: «Сестрички! Сестрички!» В березах после бессмысленных субтропиков поразила меня закономерность, скупость, лад. Они стояли такие круглые, выпуклые, четкие, одна поближе, другая подальше, и прозрачны, полны воздуха и сентябрьского вечернего солнца были сквозные интервалы между ними.

Осень этого года была чудесной, невиданной. Жара весь сентябрь, ни дождя до 20 октября и захватывающая дух красота.

Москва казалась прекрасной. Вульгарный «Аэропорт», и тот облагороженный осенью, малиновый Петровский замок на бледно-голубом небе и желтые рощи вокруг — сказочно прекрасны.

В парке у Хорошевского шоссе был у меня неприятный разговор. В разговор этот стянулись все обиды, непонимания, разочарования, большие и малые удары, горькие открытия и предчувствия, которыми так полны были эти нескладные лето и осень, когда я, утратив личность, как дубовый листок, оторвавшись от ветки родимой, носилась от Белого до Черного моря, без смысла, без покоя. Ужасный был разговор. И что же?

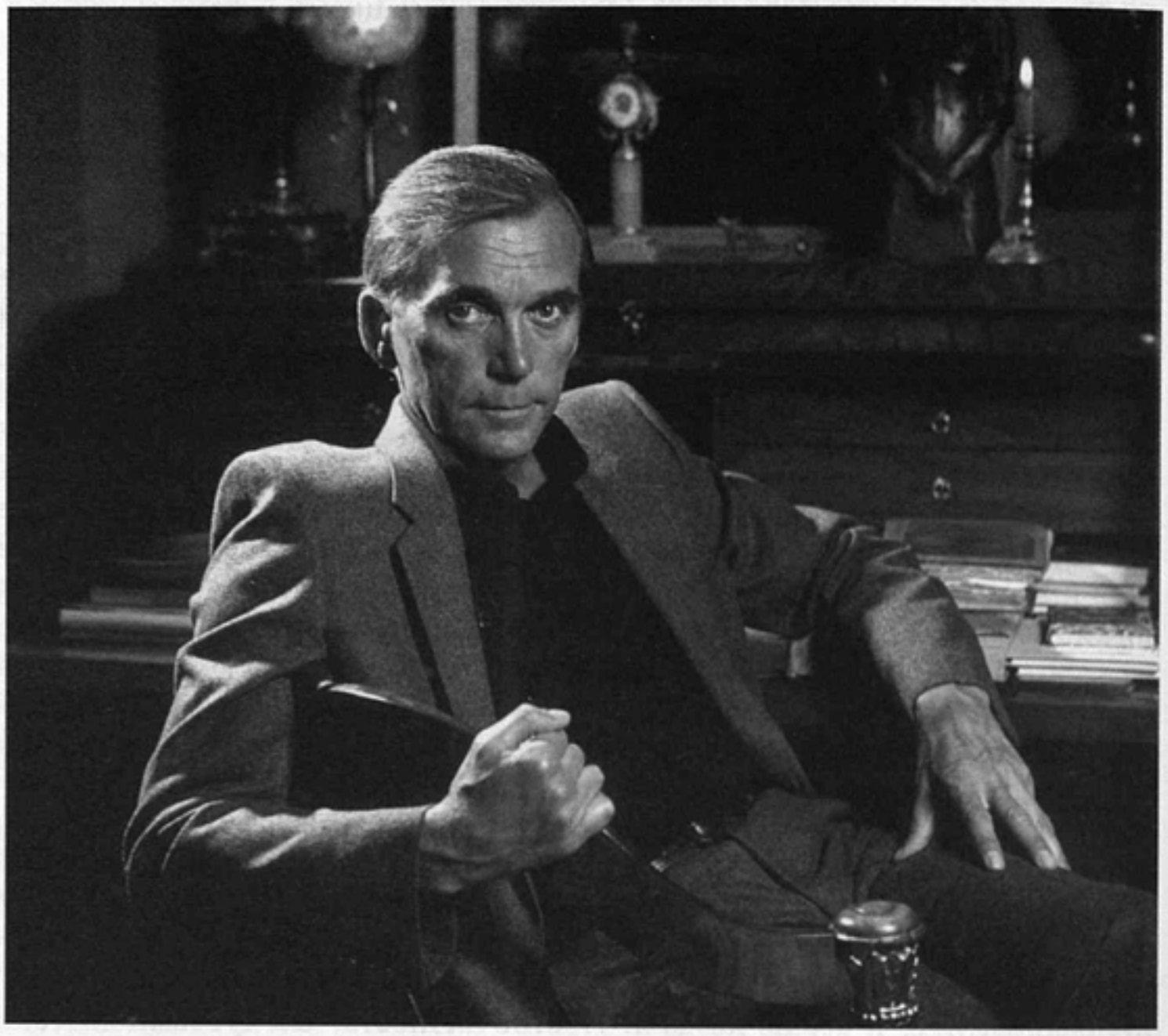
Парк сиял. Желтая и светло-зеленая, по-летнему свежая листва высоких деревьев 30 сентября, ярко-красные куртины — желтое, зеленое, красное под ровным мягким солнцем — прочерчены снизу вверх черными стволами лип.

Публикация М.Зоркой

[15] После выхода фильма Василия Шукшина «Калина красная» (1973) разгорелись жаркие дискуссии. В частности, режиссера обвиняли в «банальности приемов» («Круглый стол» в «Вопросах литературы») из-за сцены, где Егор Прокудин на пути из тюрьмы останавливает машину у березовой рощи и разговаривает с березками. В своих трудах Нея Зоркая неоднократно настаивала на том, что в этой сцене выражена вовсе не банальность мышления, а искренность Шукшина. И тогда, и теперь это следует понимать как конфликт между общераспространенным мнением и независимостью суждений критика и искусствоведа Неи Зоркой.

«Элем Климов. Неснятое кино»

ФРАГМЕНТЫ КНИГИ



Элем Климов. 1986. Первый год секретарства в Союзе кинематографистов

АРМЕН МЕДВЕДЕВ

Он будет нас беспокоить

Чем больше я вспоминаю Элема Климова, тем яснее в его необычайно, блистательно талантливой личности, одной из крупнейших в XX веке, прорисовываются черты трагические. Это был интеллектуальный человек, уникального достоинства, кристальной честности, несуетности. Трагически насыщенный. И я для себя пытаюсь понять природу этого трагизма. Конечно, в жизни Элема было много трагических потерь и событий. Это гибель его жены Ларисы Шепитько, это судьба почти всех его шести фильмов, в особенности для него важных. Это судьба его замыслов, список которых завершился «Мастером и Маргаритой». Но, как ни странно, по-моему, дело даже не вполне в обстоятельствах его жизни и творческой биографии. Дело в самом складе его мироощущения. Элем был из тех редчайших людей, которые искренне и свято верят в цельность мироздания. И очень тяжело переживают, когда эта цельность рушится у них на глазах. Элем это не раз в своей жизни переживал. И всякий раз из обломков старого пытался сложить нечто новое. Я не берусь здесь обозначить в его судьбе какие-то точные временные циклы, но это была его судьба — верить, опять и опять переживать крушение надежд и идти на

Книга выходит в издательстве «Хроникер».

попытку восстановления надежды, целостности и гармонии. Недаром после V съезда Союза кинематографистов 1986 года, когда он возглавил Союз и начал работу над новой моделью нашего кинематографа, в процессе этой сложнейшей работы самым ненавистным словом для него стало слово «фрагменты», или, как он говорил, «фрагментики». И недаром он все повторял: «Где же целое, общее, где модель?»

Смею предполагать, что это стремление к целостности везде и во всем скрыто где-то в недрах его биографии. Чем было детство Элема, какие впечатления он принес оттуда во взрослую жизнь? Восстановление после войны разрушенного Сталинграда, его родного города. Может быть, именно в тот период он поверил, что из обломков необходимо и возможно сложить нечто целое, гармоничное и прекрасное? Далее — его приход в искусство. Он пришел в кино на рубеже 50—60-х из авиастроителей в обстоятельствах для тех лет неоригинальных: Тарковский — из востоковедения, Шукшин — из учительства, Иоселиани — из математики. Элем пришел после Московского авиационного института, даже не отработав положенных лет, что создало некоторые сложности при его зачислении во ВГИК уже после блестяще выдержанных им экзаменов. Периодически возникают дискуссии: кто такие шестидесятники, что за этим понятием стоит, хорошо ли вообще быть шестидесятником? Звучат и голоса, осуждающие это поколение, наше поколение. Для меня шестидесятник — это не звание, не направление деятельности. Это самоопределение поколения. Не надо никуда воспарять мыслью или, напротив, углубляться в какие-то недра: 60-е — это просто годы, в которые мы жили. Разумеется, шестидесятник шестидесятнику рознь, и я никогда не поставлю себя на одну доску с Элемом, но время у нас было одно на всех. И это было время надежд, когда лопнуло старое идолоподобное отношение к жизни, стране, рухнул сталинский культ личности и из-под обломков засветил свет. Свет надежды. И для Элема — в высшей степени.

Я вспоминаю первую вгиковскую работу Климова «Жених» (в титрах «Жиних»). Если бы был какой-нибудь всемирный конкурс на высшую материализацию чистоты и надежды, то этой картине, если бы это зависело от меня, присудили бы первое место. Перенести историю Ромео и Джульетты в первый класс современной тогдашней школы и выдать такой ее сложный и одновременно бесхитростный парафраз, такую оду радости — в этом весь Элем, верящий в силу, красоту и гармонию мира. Эта цельность, победительность взгляда на мир была и в других его студенческих картинах: «Смотрите — небо!», «Осторожно: пошлость». И, конечно, в первой его полнометражной, дипломной работе, ставшей абсолютной классикой, воспринимаемой удивительно современно и сегодня, спустя сорок лет, — «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен».

Конечно, трудно понять со стороны, сколько пришлось выдержать Элему за его жизнь как художнику. У Алексея Толстого, кажется, есть высказывание о том, что в Африке человеку, для того чтобы погибнуть, нужна пуля, а в Париже, бывает, достаточно и слова. Можно лишь догадываться, что могло значить для Элема одно недоброжелательное слово или замечание по его картине. Хотя, если смотреть, судить со стороны и в сравнении с тем, что пришлось ему пережить потом в связи с последующими его фильмами, «Добро пожаловать...» прошла относительно легко.

Тридцатилетний Элем был сразу же принят в круг мастеров нашего кино, о нем стали писать, говорить, это все так. Потом были «Похождения зубного врача», фильм, которым сам он был недоволен. И если говорить уже о драматизме, связанном с выходом его картин, то это, конечно, история с «Агонией». Как это ни парадоксально, но и эту картину он делал о цельности мира и о той злой силе, которая способна обволакивать красоту мироздания. И разорвать эту злую силу — тоже означает победу той самой цельности. Ему навязывалась идея снять картину о революции к ее 50-летию, о последних днях правления последнего императора России, но он делал свой фильм

совсем не про это. И как известно, «Агония» увидела свет спустя почти двадцать лет.

А история с созданием «Иди и смотри»? О том, что довелось пережить Элему тогда, на протяжении нескольких лет, когда картину не раз закрывали, известно достаточно, в том числе и им самим рассказано в печати. Это мучительная история, закончившаяся для него болезнью в прямом смысле слова. Такую мощнейшую и трагичнейшую картину о войне мог снять именно человек, детство которого связано с не равнодушным, а с сердечным созерцанием картины разрушенного, разваленного мира огромного города, где он родился и жил. Только такой человек мог так глубоко понять войну как всеобъемлющее, бессмысленное, всеохватывающее зло, как, опять-таки, ту злую силу, которая пытается разрушить мир и цельность бытия. Первоначально картина называлась «Убейте Гитлера». Убейте Гитлера в себе — это имел в виду Элем. Наивно? Может быть. Но и в этом проявились его честный, прямой взгляд на вещи, его удивительно цельное, здоровое мироощущение. Ему говорили: «Как это — «Гитлера в себе»? А во мне нет никакого Гитлера!» К сожалению, не получилась задуманная им ключевая, важнейшая для него сцена «кругового боя» на горящем острове под заходящим солнцем, когда уже непонятно, кто кого убивает... И в «Мастере и Маргарите» его интересовали не забавные похождения воландовской свиты, а сила сатанизма, разрушающая целостность мира — потому и ввел он в самом начале фильма сцену взрыва храма Христа Спасителя.

Цельность, прямота, честность были главными качествами Элема. Потому и так логично было видеть его на посту первого секретаря Союза кинематографистов. Да, теперь это не секрет, что его вызывали в ЦК КПСС, готовили, так сказать, на эту должность, съезд ничего не знал. С недавних пор стало модным всячески критиковать и V съезд, и деятельность Элема, и его последовавший спустя два года добровольный уход со своего поста. Но я снова вернусь к этой потребности Элема восстанавливать. Советское кино, что бы там ни писали, ни говорили, было к 80-м годам разрушено окончательно. Оно стало дотационным, основные кассовые сборы делали зарубежные фильмы (вспомним острую нашумевшую газетную статью тех лет «Зачем пришла к нам «Анжелика?»). По меткому слову одной дамы-критика, наше кино впервые за свою историю стало провинциальным. Лучшие советские картины были созданы не в 80-е годы, а раньше. Наши кинематографические «генералы» отметились в 80-е фильмами, каждый из которых, не будем называть, для каждого из них был если не падением, то шагом назад. И, кстати, что касается Элема — он «генералом» не был, — но он-то как раз в эти годы снял шедевры: «Иди и смотри», получивший Главный приз Московского международного фестиваля в 1985-м, и «Прощание», сделанное в память о Ларисе, вместо Ларисы еще раньше, в 1980-м.

Состояние советской кинематографии в 80-х Элем воспринимал как личную катастрофу, потому что все, связанное с нашим кино, с его историей, с его славными именами, было для него свято и дорого, и катастрофу эту он переживал очень сильно. Советский кинематограф — это было то, в чем он вырос, что любил, и, думаю, он и согласился возглавить Союз, веря в возможность его возрождения и возрождения нашего кино, которое, по-моему, ощущается только лишь сегодня. Я в те годы как раз был по некоторым важным вопросам оппонентом Элема, и было даже предложение из-за этого исключить меня тогда из Союза. А теперь я являюсь одним из очень немногих, как мне кажется, людей, понимающих, что все, что произошло на V съезде, было необходимо. Это было нашей верой, счастьем, судьбой. Другое дело — в нашем поведении, позиции было очень много наивного. Например, везде, во всех реформах и начинаниях «просвечивал» принцип — чтобы государство давало деньги, но при этом ни во что не вмешивалось. Этот принцип проник и в другие сферы нашей жизни. Но это же невозможно, тем более в кинематографе, который напрямую завязан с производством, со множеством людей,

который в конечном итоге и не может быть чистым творчеством, потому что и сам по себе — производство. Поэтому когда государство рушится, то в большей степени, чем в других видах искусства, это губительно сказывается на кинематографе. Так и случилось в конце концов. Но при чем здесь Элем? Говорили, что он жесток, беспощаден, негибок. Непримирим — да. Он был непримирим, потому что раньше других увидел, понял, что люди, которым он верил, которых любил, ради которых все кардинальные перемены и задумывались, и свершались, не очень-то и хотят этого. Зато очень многого хотят каждый лично для себя. Элем называл свое тогдашнее состояние «отравлением человеческим фактором».

Я начал с того, что Элем — фигура трагическая. Если бы он был отстранен от времени, был равнодушен к нему, если бы он нашел в нем свою нишу, ему было бы легче жить. А все трудности, потери его жизни были бы просто фактами его биографии, а не проявлениями общей изначальной трагичности его не биографии, но судьбы. Он верил в этот мир. Было в нем это — «соберем и восстановим», и жило до самого его ухода из жизни. Соберем и восстановим. А когда он окончательно понял, что мир обманул и опять обманет, вот тогда-то дверь и закрылась за ним и он остался один с самим собой. Да, не пускал никого, не хотел пускать. Но ни в коем случае не должно быть у каждого из нас, кто был близок к нему, самооправдания. Элема можно и нужно понять. Но и свою вину найти, не забывать — тоже нужно.

Нужно говорить теперь о чувстве вины перед ним, о том, что когда он ушел из кабинета на Васильевской, устранился от всего, нужно было бы стучаться к нему, звонить... Но, мне думается, он бы никого и не пустил, потому что снова обрел тогда свой мир и ту самую его цельность, к которой всегда стремился.

В последние годы мы крайне редко его видели и слышали. Но при этом подсознательно была и осталась — по крайней мере, у меня — некая оглядка на него: а что бы он сказал, как бы поступил? Думаю, что и дальше он будет нас беспокоить, как Россия беспокоит весь мир. Имя Элема Климова, я в этом убежден, забвению неподвластно.

2005

АЛЕКСАНДР ГЕЛЬМАН

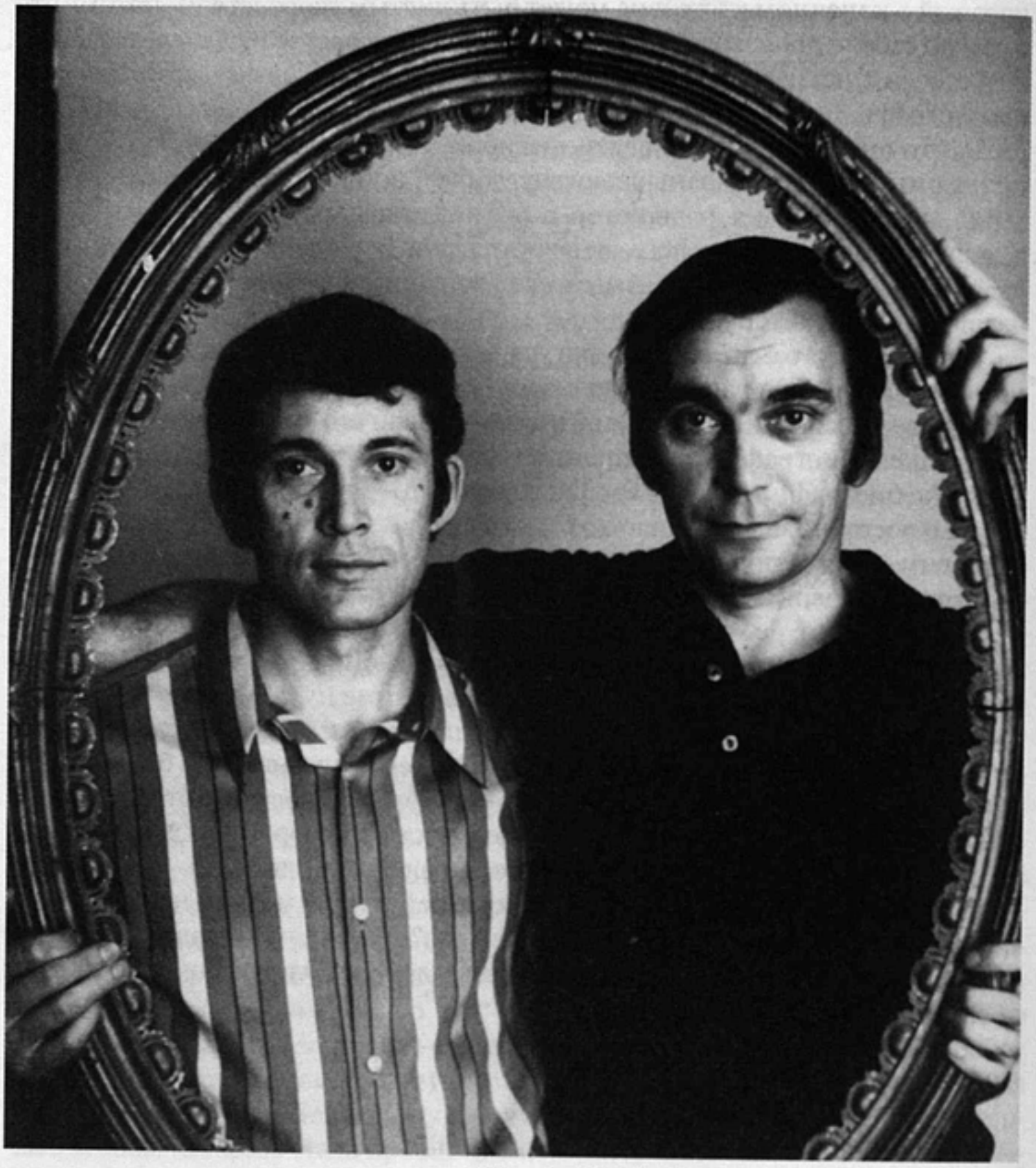
Ему было трудно ладить с собой

До 1978 года мы были едва знакомы. Неожиданно он позвонил: оказывается, он искал меня в Ленинграде, не знал, что я уже живу в Москве. Он прочитал мою пьесу «Мы, нижеподписавшиеся» и хотел встретиться — сказал, что у него есть соображения, как на основе этой вещи сделать кино.

Я снимал в коммуналке комнату для работы недалеко от метро «Кропоткинская», Элема я встретил у выхода из метро, по пути мы купили что-то выпить, не помню, коньяк или водку, и пошли ко мне.

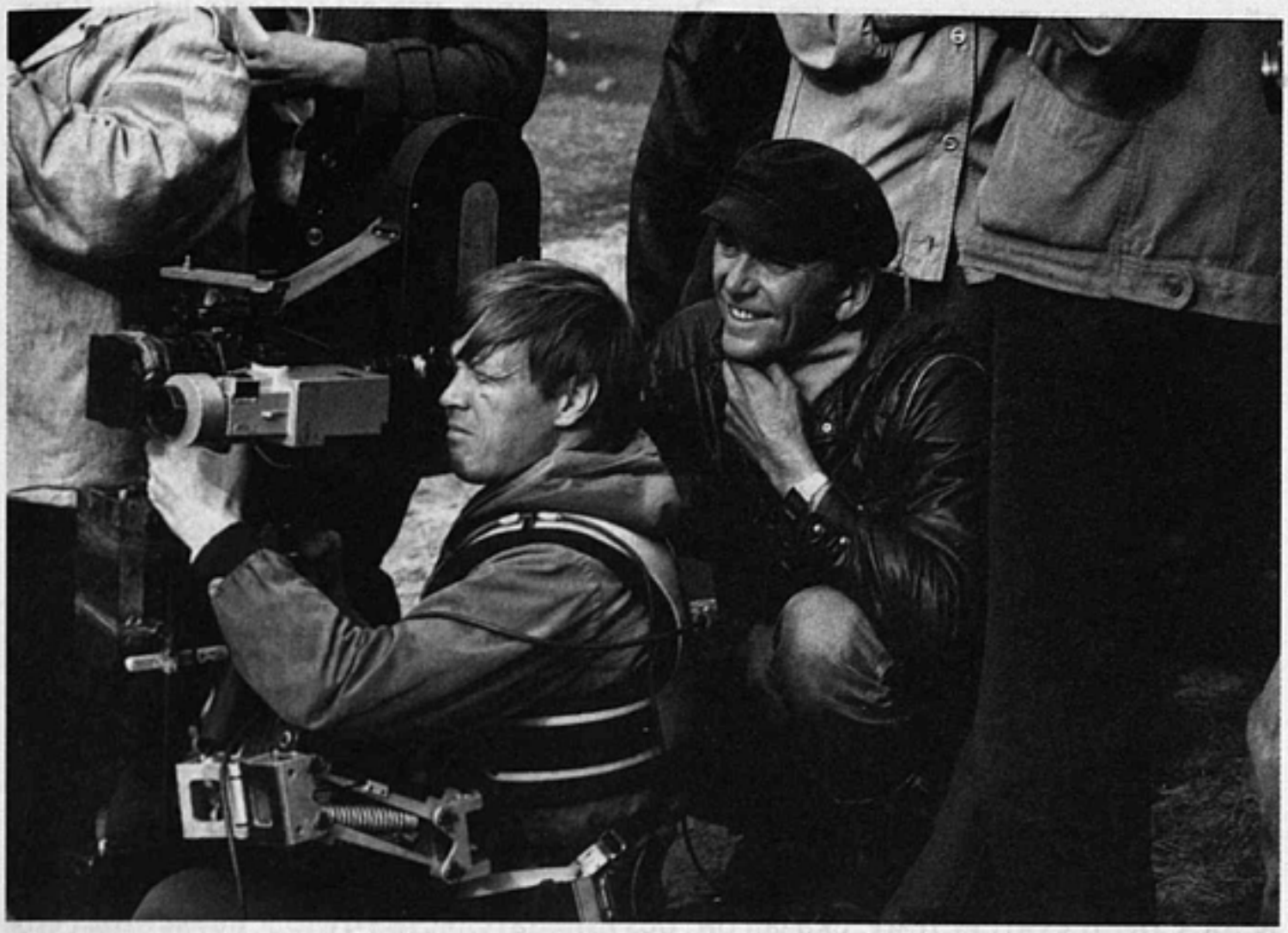
Тут необходимо в трех словах рассказать сюжет моей пьесы. Комиссия из Москвы приехала в небольшой город принимать новый хлебозавод. Обнаружив ряд недоделок, члены комиссии, их было пять человек, акт не подписали и возвращаются поездом домой. В тот же вагон, что и комиссия, садится молодой человек, диспетчер со стройки, с задачей: пока поезд доедет до Москвы, сделать все возможное, чтобы акт был подписан. О том, как он этого добивался, пока шел поезд, и почти уже было добился, но все-таки не добился, и рассказывает пьеса.

По дороге от метро Климов сказал, что в этот сюжет надо внести таинственное начало. Я несколько насторожился. Но только когда мы оказались в мо-

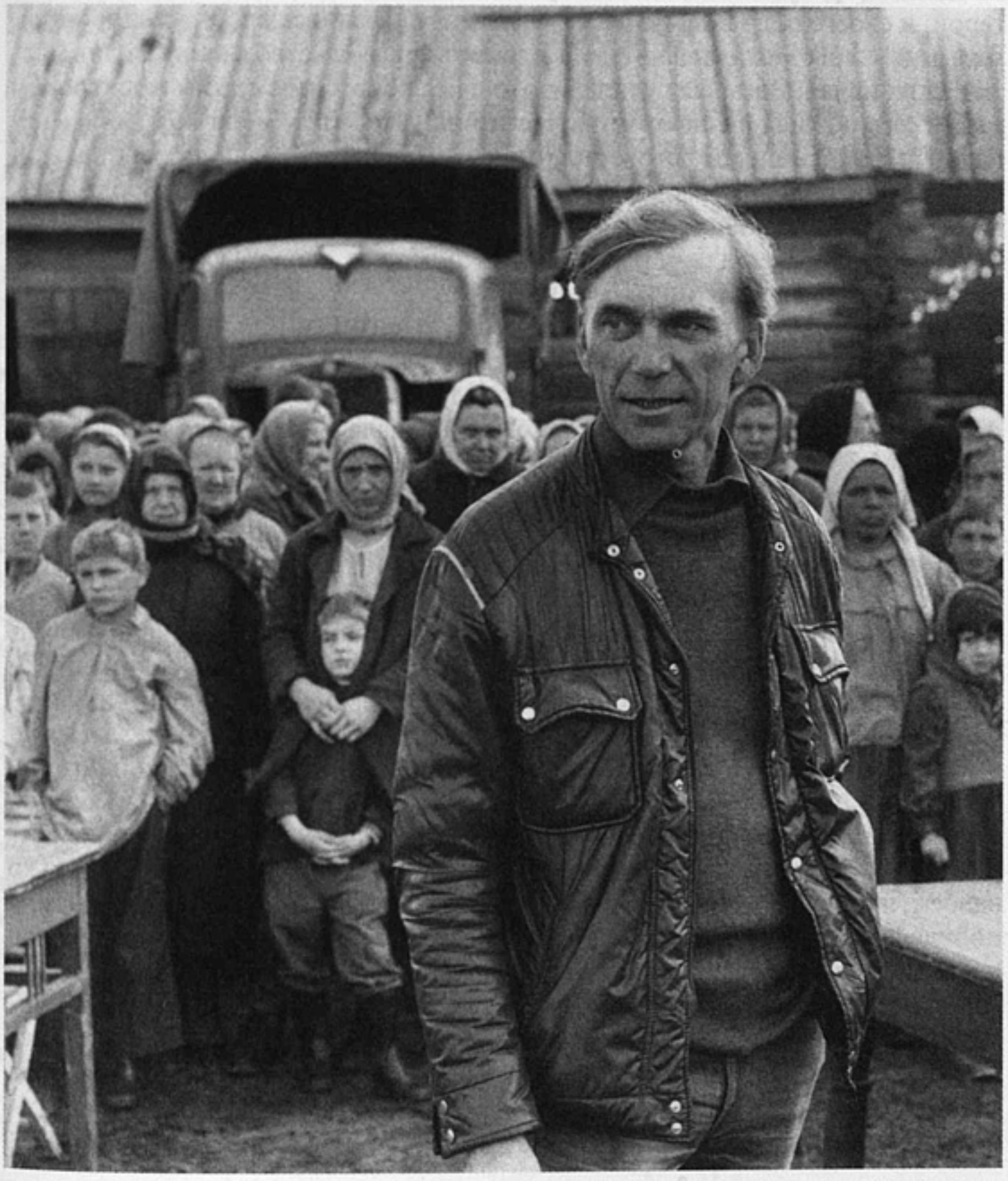


Сценарий «Вымыслы» принят и запущен в производство. Ненадолго, как оказалось. 1972

На съемках фильма «Иди и смотри».



На съемках фильма «Иди и смотри»



С жителями окрестных деревень, снимавшимися в фильме «Иди и смотри»

ей комнате, выпили по рюмочке, Элем объяснил, что он имеет в виду. В поезде, в этом же вагоне, где расположились действующие лица, едет еще один человек, высокий худощавый мужчина, с какими-то особенными глазами, обладающий безграничной силой воздействия на психику людей. Видя, как наш герой бьется, чтобы получить подписи членов комиссии, поняв, что это необходимо для защиты руководителя стройки, честного человека, которого, если акт не будет подписан, снимут с работы, «мистик» начинает помогать герою. Под его воздействием — в каждом случае это весьма оригинальное воздействие, учитывающее индивидуальные особенности членов комиссии, — акт оказывается подписанным. Это происходит фактически против их воли. Они подписали акт, который подписывать не собирались. Ведь руководитель комиссии получил сверху указание: даже если хлебозавод в полном порядке, акт все равно не подписывать. А они подписали. Председатель комиссии, опомнившись, требует подписанные экземпляры акта обратно, чтобы порвать. Но акты исчезли — в портфеле, куда диспетчер их положил, их нет. Возникает скандал. А поезд уже подъезжает к Москве. Чем история закончится, Элем еще не придумал, но не сомневался, что конец будет очень сильный.

Предложение Климова вносило серьезное изменение в мой замысел, — по существу, героем фильма становился другой человек, мистическая личность. Я не был готов к такой подмене. Но Элем был уверен — присутствие в моем сюжете мистического момента переводит эту историю совсем на другой уровень. Советскую систему, сказал он, без вмешательства чудодейственных сил не одолеть, требуются совместные усилия таких людей, как этот парень, твой герой, и своего рода Вольфа Мессинга. Мне тогда показалось, что он и в самом деле всерьез надеется на спасительное вмешательство в нашу жизнь мистических начал. Элем был удивлен, что я не знаком ни с одним московским мистиком, обещал познакомить. Несмотря на то, что у меня оставались некоторые сомнения, мы договорились: я за неделю набросаю проект заявки, он предварительно прозондирует отношение Госкино к такого рода идее. На этом мы расстались.

Прошло дня три или четыре, звонит Климов: «Саша, ты уже начал писать заявку?» «Нет». — «Не пиши — они не хотят, чтобы я делал такой фильм. По-моему, они вообще не хотят, чтоб я что-то снимал». Он не стал говорить, у кого он был, на вопросы не отвечал, голос был какой-то скрипучий, произнес только: «Видишь, как?» — и положил трубку.

Когда через два года Татьяна Лиознова начала снимать для телевидения фильм «Мы, нижеподписавшиеся», Элем позвонил, расспросил, что да как. Я ему рассказал, каких артистов на какие роли выбрала Лиознова, кто из операторов будет с ней работать. Он послушал, послушал и сказал: «Она снимет неплохую картину, можешь не сомневаться, но то, что я хотел сделать, это было бы совсем другое, не просто хорошая картина».

Общих творческих интересов у нас больше никогда не возникало. Изредка встречались, оказывались иногда за одним столом или за соседними столиками в ресторане Дома кино, не более того. Во времена перестройки мы несколько раз обстоятельно разговаривали на сугубо политические темы, наши взгляды на бурные события тех лет в чем-то расходились, но не сильно.

И только в самые последние годы его жизни — не могу толком объяснить, с чем это было связано, как это вышло, — между нами возникли особо доверительные отношения. Мы сравнительно часто встречались, нередко только вдвоем, я бывал у него дома, подолгу говорили по телефону. Элем читал мне по телефону свои новые стихи. Некоторые были по-настоящему интересны, неожиданны. В Доме кино он в ту пору почти не появлялся, выпивали в случайных забегаловках, о делах Союза никогда не говорили. Дети, здоровье, книги, политика — темы, которых мы чаще всего касались. Помню минуты его необыкновенно яркого вдохновенного настроения — когда он вспоминал свое детство, какие-то странные случаи, встречи, — он рассказывал живо, красочно, саркастически описывал ситуации и личности, голос у него был моло-

дой, звенел. Но почти каждый раз — неожиданно обрывал себя, умолкал, замыкался. Если дело происходило в кафе, выкладывал на стол какие-то деньги, свою долю, извинялся, просил не провожать, уходил. Спустя час-другой, обеспокоенный, я звонил ему домой, обычно он уже находился на месте, еще раз извинялся, клал трубку.

Он был, несомненно, человек с очень сложным, сугубо индивидуальным, особенным строением психики. Меня не покидало ощущение, что его терзали какие-то внутренние противоречия, которые ему не удавалось разрешить или примирить. Душа его была ранена, рана не заживала, не затягивалась. Ему трудно было ладить с собой. Были моменты, когда ему становилось настолько тяжело, мрачно, что это мгновенно передавалось тем, кто находился с ним рядом.

Меня не было в Москве, когда он умер, когда его хоронили. Я помню Элема только живым.

Надеюсь, на том свете душа его успокоилась.

2007

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

Яростный, мощный человек

Элем Климов — это человек, который имел все возможности для самореализации. Да, через борьбу, через преодоление, но — имел. Судьба в советском кино была сложной у всех, кто относился к профессии серьезно, ответственно. И сделал он не мало, а, напротив, много, очень много — по степени самоотдачи. Когда я смотрел «Иди и смотри», думал — все, это на пределе возможностей человека, прежде всего в работе с актерами, дальше уже нет пути. Не случайно этот фильм стал последним для Климова — в нем все сделано, по-моему. Я даже не могу представить, что бы он делал после. Наверное, он мог бы сделать и больше. Наверное. Но он сам распорядился своею жизнью так, как распорядился.

Шесть картин? Слава богу, что он их снял. Все они достойные, сильные. Ему была подарена значительность судьбы, он сделал картины, которые не будут забыты, останутся. Известность у него была мировая. Сам он был очень сильный, мощный, красивый человек, абсолютно цельный, сложившийся кинорежиссер. Я не вижу в его картинах каких-то сомнений и по серьезности их тем, и по художественным ресурсам. «Агония» — очень сильная картина. Может быть, ее идейно-политическая направленность не позволила тогда еще глубже проявиться каким-то художественным поискам. И дело даже не в цензуре. Дело в той ярости, в энергии борьбы, которые вообще были свойственны тому поколению советских режиссеров. Вообще — художников. Насколько иначе сложилась бы судьба Шостаковича, Ахматовой, если бы они не тратили себя на эту борьбу, на какой бы художественный уровень они вышли! И в кино на Климове это отразилось очень сильно. Он был внутренне очень исторически ориентированный, политизированный человек. И он был человек, абсолютно востребованный тем временем. А когда востребованность в борьбе, в этой его внутренней ярости отпала, он перестал снимать.

Есть у Климова абсолютно пронзительная вещь — фильм о спорте[1]. Он произвел на меня сильнейшее впечатление. В «Иди и смотри» я отдаю должное

[1] «Спорт, спорт, спорт» (1970). — *Прим. ред.*

высокому профессионализму и мастерству, смелости, но я понимаю, как это сделано. Здесь же есть абсолютно непостижимые, блестящие вещи, где проявились художественные пристрастия Климова, где он неожиданно мягок, нежен, где проявилась его художественность в такой гуманитарной смягченной форме.

Яростный, мощный человек... Для него и кино было, наверное, довольно тесной дорогой. А востребованность его в тот период, известный нам как перестройка, во многом, думаю, ограничивала его как художника. И я воспринимал тогда с некоторой тревогой его назначение первым секретарем СК, чувствуя эту его яростную внутреннюю заряженность. В первую нашу встречу у него в кабинете он был бодрый, очень собранный, энергичный, он горел, я помню много бумаг у него на столе. Потом еще одна встреча — в Доме кино, на вечере памяти Андрея Платонова. Я сказал ему, что процесс перестройки, который начат, должен бы идти мягче. Он отреагировал очень резко. Агрессивно. Он очень верил в то, что делал.

Затем он изменился. Вскоре он осознал: на него буквально обрушилась бюрократическая, бумажная административная работа. Не выполнялись порой решения секретариата, и все увязало в разговорах. Начались взаимные обвинения. Обвинять Климова и тот секретариат в том, что они все развалили, конечно, несправедливо. Выдающаяся роль Климова и, конечно, Андрея Плахова прежде всего в снятии с полки запрещенных картин. Новое руководство могло начать с чего угодно — они начали именно с этого. Но та работа была все-таки тактикой. Дальше началась стратегия — отношения кинематографа и государства, а здесь торопиться уже было нельзя.

2007

ОТАР ИОСЕЛИАНИ

Предписанная трагедия

Когда-то Климов снял чудную короткометражку «Жених» — удивительно точную и тонкую. Мальчик, влюбленный в одноклассницу, передает ей шпаргалку — вот и все, но как это сделано! Чего стоит старая учительница, увлеченно читающая «Ромео и Джульетту»! После вгиковского просмотра этой ленты, выходя из зала, я поцеловал Элема. Между киношниками редко возникают такие отношения, чтобы испытывать восторг от работы коллеги. Это было настоящее чудо. И я любил Элема до самого его конца.

Калатозов, увидев «Похождения зубного врача», позвонил мне, попросил: «Приведи этого мальчика». Это вторая картина Элема, которую я люблю, — кино про цензуру, талант, про почившие надежды снято одним духом. В сценарии Володина мерцали отблески советской системы, но кино получилось несоветским. Сама «зубная» метафора напоминала библейское «око за око, зуб за зуб», в этом был потрясающий метафизический смысл, никто в это время таких серьезных картин не делал. Элем был человек абсолютно асоветский. Через всю картину он протянул тему: как хотелось бы быть свободным, несмотря на присутствие стукачей.

В то же время трудно не вспомнить, что Климов происходил из партийной семьи. Когда я впервые пришел в их дом, увидел там очень высокие потолки. Правда, в Тбилиси у всех были высокие потолки, подумал я тогда. В ту пору даже партработники были ущемлены и придушены и терпеть не могли то, чем занимаются. Элем был похож на Маяковского: он не принимал систему, но считал, что ее можно поправить. Когда возникла надежда, что Гор-

бачев переменит систему, он решил засучить рукава и взять на себя часть этого груза.

Верить в Горбачева и перестройку было безумием. Пытаться исправить мир — тоже безумие. И это толкает человека к тому, чтобы перестать быть художником. Мой дорогой товарищ запутался в этих соблазнах. К сожалению, и это тоже надо сегодня вспомнить. Самое ужасное, что может произойти с человеком, — это ощутить себя талантливым. Он уподобился Довженко и Эйзенштейну, которые упивались тем, что они талантливы. Но иногда он снисходил до нас, простых смертных, и выпивал с нами. А это значит, что он был человек грустный.

Когда Горбачев решил все менять на этом свете, в том числе и в кино, первой жертвой стал Кулиджанов. Я радостно воспринял, что на его место пришел Элем, но мне не понравилось, что нежного, тактичного Кулиджанова забыли. Так принято в стране, так же потом забыли самого Элема. Климов не соизмерил свои возможности, и тот груз, который лег на его плечи, упал и раздавил все.

Мне с самого начала не понравилась идея снимать «Агонию». Нельзя было делать кино о царском режиме в то время, когда требовалось оплевать этот режим, когда Николая обязательно надо было изобразить идиотом, а Распутина — преступником. Это изначально не мог быть правильный фильм о том, как погибло российское дворянство. Получилось, что оно само во всем виновато. Пускай Николай — не самый блестящий ум в России, а тема Распутина до сих пор никем не распутана, но стоило ли ворошить ее? Ведь он делал кино не просто чтобы сделать, он углублялся в предмет, общался с Бадмаевым. Его предупреждали, что не надо трогать тему шаманства. А потом произошла трагедия с Ларисой, которую он привязывал — постфактум — к этим предупреждениям.

Смерть Шепитько оставила такую отметину на Элеме, от которой он так до конца и не смог избавиться. Он перестал работать и даже долго не протянул на посту функционера, который ему как благородному, тонкому, чуткому человеку был противопоказан. У него сформировался взгляд на жизнь как на предписанную трагедию, которую он должен прожить.

Вспоминаю, как мы, совсем молодые, садились за ВГИКом на берегу Яузы — Элем, я и Витя Туров. Каждый брал камень — было опасно, если отойдешь от метро, Борю Андроникова избили вусмерть. Покупали чекушку и очень медленно ее распивали. Мои коллеги обычно лишены чувства беды, им маячат лавры, успех, Ленинская премия. А он сидел и говорил: «Какой ужас. Как они могут носить на себе груз этих медалей, добытых ценой проституции».

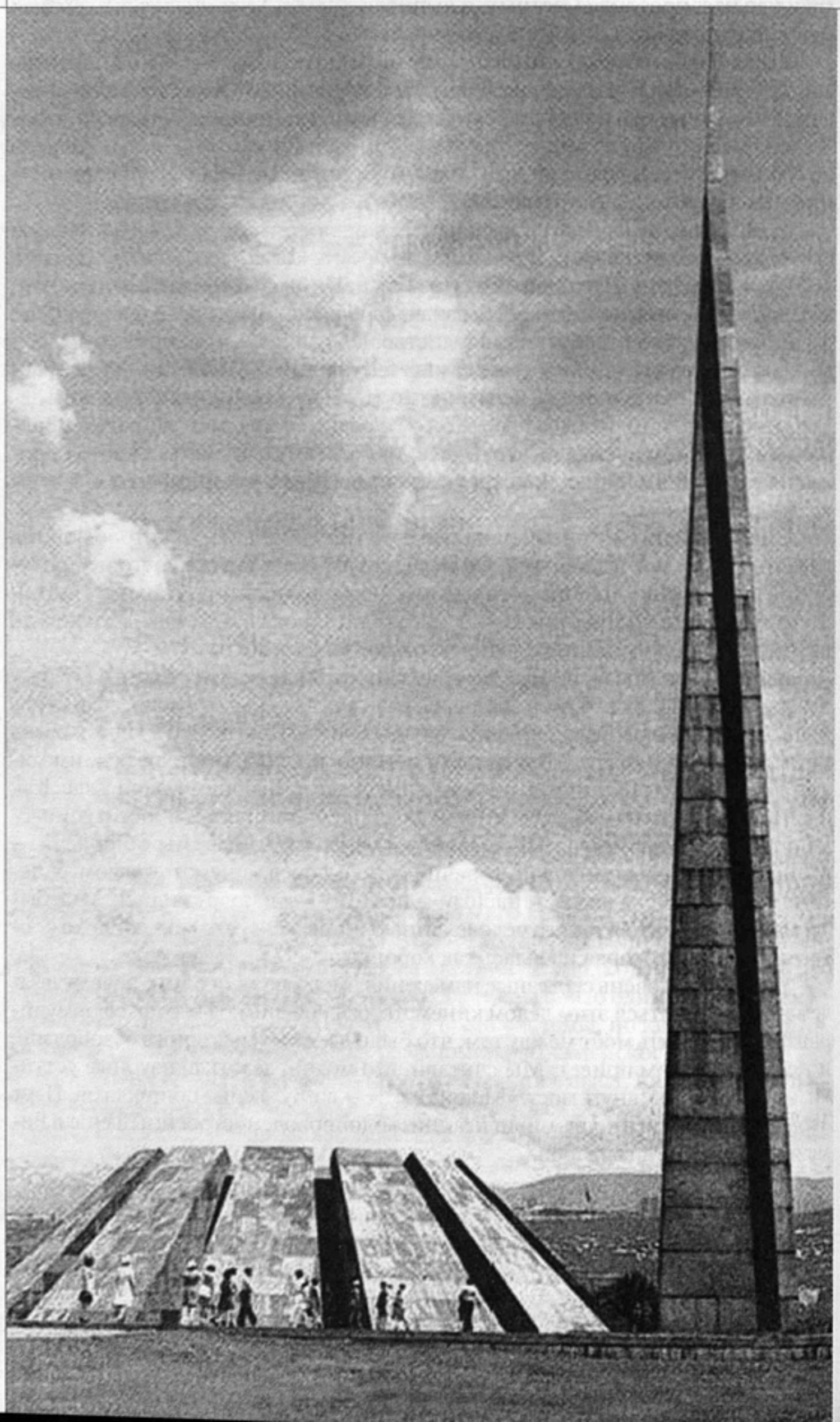
Иногда с нами бывала Лариса. Элем учился у Ромма, мы с Ларисой — у Довженко. Он был молодой, горячий самец. Горел кинематографом. У него не было и намека на жест, на позу — поэтому мы и подружились. Мне было так приятно, что я такого человека знаю, и так жаль, что может плохо сложиться судьба, которая началась так хорошо.

У него были очень серьезные намерения. Мы говорили о том, почему и зачем надо заниматься этим делом кинематографическим. И мы так сформулировали: построить мост между тем, что было до этого советского безобразия, и теми, кто потом придет. Мы считали, что можно делать цензурные уступки, главное — протянуть мост. «Мост! Мост!» — возбужденно повторял он. Цепь времен, преемственность цивилизации, водопровод, построенный еще в Риме и переживший варваров.

2007

Записал Андрей Плахов

В подборке использованы фото Игоря Гневашева



Мемориал жертвам геноцида армян в Турции 1915—1922. Ереван

ОВАКИМ ДИШДИШЯН

Вниз по Евфрату на плотах

Есть книги, которые можно читать походя, быстро. Есть такие, которые следует читать медленно. С текстом, предлагаемым читателю, надо знакомиться очень не спеша. Только проникновение в эту простую и бесхитростную литературную ткань даст нам возможность стать, по выражению академика Ухтомского, «заслуженным собеседником» автора.

Сорокалетний человек всматривается в себя подростка, взросление которого пришлось на годы первой мировой войны. Духовный опыт автора, его кругозор к началу жизнеописания ограничен традиционным патриархальным укладом — семья, соседи, вера. Его взросление — нескончаемый мартиролог утрат и потерь: убит отец, умирает мать, потерялась сестра, гибнут родственники, соседи и, как логический результат, — детское отчаяние и разочарование в последней надежде-вере: «нас нещадно резали, как овец, наша вера не защитила нас». Повествуя о своей личной, сугубо индивидуальной судьбе осиротевшего армянского мальчика, он чрезвычайно дотошно, фактографически летописует скорбный крестный путь, пройденный им в эти годы вместе со своим народом.

Нет нужды пересказывать все пережитое им в земной жизни: ужасы этого пути не вмещаются в нормальное сознание. Физическое уничтожение армянского народа, устроенное режимом младотурков, выпало на судьбу этого несчастного поколения. Впрочем, не только его. Думаю, что практически в каждой армянской семье есть свои жертвы разных волн геноцида. Я вырос в Карабахе при советской власти и хорошо помню, как в домашнем клане украдкой — чтобы не услышали мы, дети, — обсуждали резню 1918—1920 годов. Как все стали беженцами, как потерялась младшая шестилетняя дочь, моя мама, которую нашли только спустя несколько месяцев. На всю жизнь запомнилась фраза, что колодцы были переполнены отрезанными головами армян. Немым свидетелем этого были для нас сплошные руины в городе Шуша, некогда богатом, развитом торговом центре Кавказа. Прошло более полувека, но я до сих пор помню страшную картину города, ставшего городом-призраком. И наконец-то в этой книге я нашел ответ на мучивший меня с детства вопрос — как можно было без автоматов и пулеметов вырезать за исторически ничтожный срок полтора миллиона человек?

Геноцид — чума и проклятие XX века. Усилиями властей в разных странах не пересыхал льющийся поток крови: армяне, евреи, миллионные жертвы

Ованим Никитич Дишдишян родился 13 января 1906 года в городе Зила (Турция), умер 3 июля 1987 года в Ереване, где работал директором каменнодобывающего завода.

красных кхмеров в Камбодже, геноцид в Африке, взаимное истребление народов в Сербии, Хорватии, Косове... А скольких несостоявшихся гениев унесла эта чудовищная жатва, даже помыслить страшно...

Геноцид, как и любое массовое зло, — порождение власти. Непосредственные исполнители убийств — лишь темная одурманенная сила ее преступных замыслов. Не случайно через всю книгу рефреном проходит благодарность автора простым людям разных национальностей — туркам, курдам, арабам, помогавшим жертвам трагедии. Народ не виновен в последствиях проклятия власти.

24 апреля армянские диаспоры в разных странах мира отмечают День поминовения жертв геноцида. Народ, лишенный исторической памяти, не имеет будущего. Склоняя головы перед памятью жертв, будем ответственны за настоящее. Такая трагедия не может оставаться непреходящей раной, но всегда должна быть памятью сердца, открывая тем самым путь в будущее.

Геннадий Дадамян, профессор

Грянула Великая катастрофа 1915 года[1]. Мальчиком я оказался свидетелем гораздо более ужасающих событий, чем те, о которых слышал.

Всех мужчин нашего города, в том числе и десятки моих родственников, изрубили топорами. Четыре месяца вместе с женщинами и детьми, голый и босой, голодный и измученный, я прошел через неописуемые страдания на путях депортации, путях, устланных распухшими и гниющими трупами моих соотечественников, потерял родных и близких. Затем шесть месяцев находился в покрытом трупами безвинных сыновей армянского народа лагере-кладбище при Дейр эз-Зоре[2] и более одного месяца — в пустынях Междуречья.

Последующие годы моей жизни прошли в относительном покое: более трех лет я прожил под именем Салих ибн Давуд ибн Кубба у иракских арабов, затем более четырех лет — в сиротских домах. В 1924 году я репатриировался на Родину... осушил слезы... создал семью, получил образование, работал и наконец обрел душевный покой. После окончания Отечественной войны я стал записывать свои воспоминания.

В октябре 1915 года наша группа армянских переселенцев — последние оставшиеся в живых армяне из городов Зиле и Амасия числом около четырехсот человек — ожидала прибытия плотов в городе Биреджик на левом берегу Евфрата.

Четырехмесячный наш изнурительный пеший путь в изгнание от наших родных городов до Биреджика проходил в основном по безлюдным местам, горам и долинам. Привалы были всегда под открытым небом, а сопровождавшие нас жандармы и сброд преступников, сворами следовавших за нашим караваном[3], ежедневно посредством неописуемых злодеяний отнимали у изну-

---

[1] Великой катастрофой называют геноцид 1915—1916 годов, различая таким образом это событие от других, менее масштабных погромов и массовых убийств, которые организовывались руководством Османской империи в течение предыдущих десятилетий. Великая катастрофа 1915 года уничтожила все армянское население Западной Армении.

[2] Дейр эз-Зор (*арабск.* — Дайр аз-Заур) — город на северо-востоке Сирии, на берегу реки Евфрат. В 85 километрах от него находятся знаменитые раскопки Дура Эуропос, а в 120 километрах в том же направлении — раскопки древнего города Мари. В Римскую эпоху это был важный торговый пункт между Римской империей и Индией. Позже он входил в состав царства Пальмиры, а в Средние века был полностью разрушен монголами. Современный город был построен руководством Османской империи в 1867 году. В настоящее время является торговым пунктом на линиях Халеб-Мосул и Дамаск-Мосул. Недалеко от Дейр эз-Зора находился концентрационный лагерь для так называемых депортированных армян — самый большой из концлагерей «Евфратской линии». Только в самом лагере в 1915—1916 годах погибло более двухсот тысяч армян.

[3] Турецкие власти специально выпустили большое количество преступников из тюрем, которых использовали для истребления армян как в местах их проживания, так и на путях депортации.

ренных и беззащитных матерей оставшиеся или спрятанные последние деньги и ценные вещи, грозя изнасиловать их дочерей или вырезать оставшихся еще в живых мальчиков.

Ужасы этим не ограничивались: стариков и больных, отставáвших от каравана, закалывали кинжалами, а многие, не в силах сносить нестерпимые лишения, жажду и голод, леденящие душу картины совершаемых у нас на глазах злодеяний, измученные и изнуренные, оставались умирать на дороге десятками.

Сотни караванов прошли перед нами по тем же отдаленным от больших дорог пыльным, каменистым, непроходимым тропам. Их ряды так же редели за счет умиравших, как и наши, и потому наш путь был усыпан тысячами распухших и сгнивших трупов, наполнявших воздух смертоносным смрадом.

Вот почему из более пятнадцати тысяч депортируемых, собранных из двух городов, в нашем караване осталось теперь всего около четырехсот человек... Из сорока четырех членов нашего семейства остались только мы с сестрой и наша двоюродная сестра.

После кончины нашей горячо любимой матери, когда мы потеряли самое дорогое, что имели, я, двенадцатилетний, и десятилетняя моя сестра остались одни — беззащитные, лишенные каких-либо средств к существованию. У нас было только одно покрывало, маленький старый коврик и ржавый жестяной сосуд для воды. И я должен был заботиться о своей маленькой сестре.

Нашей двоюродной сестре было около двадцати лет, но от нее мы помощи не ждали. Она была в еще худшем состоянии, чем мы. Единственной помощью, на которую мы могли рассчитывать от нее, было то, что, идя на поиски пропитания, мы оставляли ей на хранение наши покрывало и коврик.

Сопровождавшие караван турецкие жандармы менялись на передаточных пунктах. В Биреджике, близ границы Сирии, их отношение к нам стало более сносным: нам позволяли ходить, с разрешения жандармов, на городской рынок. Мы с сестрой бродили там вдвоем часами и собирали с земли и на мусорных свалках крошки хлеба и остатки зелени.

Случалось, что религиозные старики турки расспрашивали нас о том, кто мы и каким образом оказались тут. Узнавая от нас о насильственном переселении и ужасах резни, они, качая головами, молчаливо осуждали руководителей государства, находя происходящее несоответствующим их религии. Иногда они давали нам милостыню — должно быть, убогий вид и тяжелые переживания малолетних сирот вызывало их сочувствие.

В Биреджике мы оставались около двух недель. Бывали дни, когда нам не удавалось достать никакой еды, и, возвращаясь с пустыми руками к берегу, мы пили мутную воду Евфрата, отчего еще более усиливалось чувство голода, темнело в глазах, и мы, печальные и потерянные, с трудом передвигая ноги, добирались до нашего пристанища, расположенного неподалеку от берега реки, на возвышенности, в пещерах и расщелинах в скале.

Придя в наше убежище, где днем было темно, как ночью, мы забирались под наше покрывало и, не в состоянии заснуть, плакали без конца, проклиная нашу судьбу и тех, кто сотворил с нами такое.

Помню, как в последний раз мы праздновали наступление нового, 1915 года в нашем доме. Моя мать верила в старинную примету, будто сколько раз чихнешь в новогоднюю ночь, столько лет и проживешь. Близился вечер, а я еще ни разу не чихал, и мать забыла в панике о праздничных приготовлениях. Видя ее беспокойство, отец то и дело упрекал ее в том, что она заболела в праздник. Она же, не обращая внимания ни на что, в трепете следовала за мной по дому в ожидании моего чоха.

Тревога и переживания матери толкнули меня на хитрость. Тайком от нее я надышался табачным порошком в амбаре и уже в прихожей начал чихать. Моя простодушная и глубоко верующая мать, потеряв голову от радости,

рассказывала приходившим в дом родственникам, что мне обеспечены многие десятки лет жизни.

Что ж, ее материнская мечта сбылась, но она не узнала о виденных и пережитых мной неописуемых лишениях и страданиях, и о том, что много лет после ее смерти слезы не засыхали у меня на глазах. Даже в лучшие годы моей последующей жизни с содроганием и со слезами вспоминал я брошенное незахороненным на прибрежных песках Евфрата тело матери, мучился мыслью, что не имел возможности выполнить свой сыновний долг перед ней.

Очень трудно было нам, детям, примириться с мыслью, что всего за пять месяцев мы лишились не только нашей бесконечно любимой матери, но и значительного имущества, накопленного нашими родителями и дедами тяжелым трудом многих десятков лет. Могли ли мы забыть полный разнообразного добра амбар нашего дома, подвешенные на хранение связки различных фруктов, расставленные ровными рядами горшки со знаменитым белым дошабом[4], какой готовили в нашем городе, разнообразные сладости, приготовленные из различных фруктовых соков, сундуки, полные сухофруктов, висевшие под потолком виноградные гроздья, сохранявшиеся до Пасхи свежими, как только что сорванные в саду? А десятки огромных карасов[5], полных сладкого вина, в которые — когда пустые — мы забирались, играя в прятки? И вот теперь, съежившись в темой и сырой пещере у Биреджика, на грани голодной смерти, мы завидовали нашей сестре Саре и младшему брату Аршавиру, умершим при жизни нашей матери и не дожившим до нашего нынешнего положения.

Меня преследовал, как я ни старался не думать об этом, последний наказ матери, данный мне ею в предсмертный час.

Никогда не забуду ту ночь. В тот день, вечером, нас переправляли на плотах на правый берег Евфрата, и мать высказала сожаление, что мы не потонули все вместе в реке. Не понимая ее душевного состояния, я тогда удивился ее словам, противоречившим ее вере. Она считала самоубийство грехом и в свое время, еще в Зиле, строго осуждала мою сестру за попытку покончить с собой из-за преследований нашего соседа турка, Хаджи Исмаила, надумавшего взять ее в жены.

После переправы наша группа голодных и изнуренных мучеников, утолив жажду водой из Евфрата, спешила в лагерь, который был виден на расстоянии нескольких километров. Путь наш проходил по обширной полосе, застланной песком, занесенным полой водой.

Нашей матери было очень трудно идти. Мы с сестрой помогали ей передвигаться, держали за руки, поддерживая ее, но, пройдя шагов десять, она останавливалась с одышкой, и мы были вынуждены посидеть, дать ей отдышаться. Уже темнело, но позади нас не было видно ни других отставших, ни жандармов.

Мы, дети, очень спешили добраться до лагеря — надеялись найти там какую-нибудь еду и боялись нападения волков в ночной темноте. Поэтому настойчиво торопили мать, не подозревая о том, что теряем ее, и не представляя себе, каково нам будет без нее. Все время со слезами умоляли ее следовать за нами, показывали ей свет, видневшийся на месте лагеря и как будто нарочно отдалявшийся от нас, продлевая наши муки. Сердце ее билось, как раненая птица. Уступая нашим мольбам, она с нашей помощью, напрягая силы, шаг за шагом передвигалась вперед только ради нас.

Поздней ночью мы добрели до лагеря. Впервые за весь путь изгнания мы ночевали не под открытым небом. Нас разместили в крытом каменном зда-

---

[4] Дошаб — уваренный густой сок винограда или тутовых плодов.

[5] Карас — глиняный сосуд крупных размеров. Издревле использовался на Армянском нагорье для хранения вина и других продуктов.

нии, служившем местом для зимовки скота. По всем углам помещения стояли груды навоза.

Оказавшись в крытом помещении и найдя там нашу двоюродную сестру, мать немного успокоилась и, несмотря на одышку, стала делать распоряжения. По ее указанию мы положили навоз под наши лохмотья, создав себе таким образом некое подобие мягкой постели.

В тот день мы ничего не ели. Я объяснял это себе жесткой экономией, которой придерживалась наша мать в последние дни, но допускал также, что у нас просто кончились деньги. Пока мы шли сюда, сестра душераздирающе плакала и просила еды, но мать молчала, как немая. Видя и переживая все это, я пытался утешить себя различными предположениями.

На путях изгнания наша мать старалась покупать еду у турок или курдов из ближайших сел, чтобы не платить многократно более высокие цены следовавшим в те дни за караваном торговцам. Однако жандармы запрещали всякие контакты с местным населением, якобы оберегая их от заразных болезней. На самом деле они были озабочены тем, чтобы получать свою долю от торговцев.

Здесь, на границе с Сирией, сопровождавшие нас хищники перешли к новому методу истребления своих невинных и беззащитных жертв: прямое истребление больших групп людей они заменили теперь медленной смертью от голода, жажды, заразных болезней, отчаяния и деморализации.

Мать лежала с краю, я — справа от нее, рядом со мной моя сестра, а за нею наша двоюродная сестра, которая тоже стонала, будучи нездорова, мало говорила и даже не отвечала на наши вопросы. Я лег рядом с матерью, чтобы по возможности помогать ей, часто давал ей воду, надеясь немного освежить ее. У нее был жар.

В нашем отделении царила мертвая тишина, я не спал, прислушивался к тяжелому дыханию матери. Меня вдруг схватил нестерпимый зуд, я стал чесаться, как от чесотки, и расчесал себя до крови. Тело мое покрылось тысячами насекомых. Я пытался снимать их с себя ладонями, но никак не мог избавиться от них — с еще большей яростью они кусали меня, своих вшей у нас уже давно было предостаточно, но эти новые паразиты, крупные, с пшеничное зерно, причиняли нам невыносимое страдание. Как вражеская армия, вступившая в союз с турецкими кровопийцами, они истязали наши тела.

Когда, мучимый болью от укусов, я переворачивался с боку на бок, мать заговорила со мной шепотом:

— Дорогой мой, утраты наши были велики и будут еще. От насекомых избавиться ты еще сумеешь, но ты должен знать, что деньги наши кончились. Потому мы сегодня целый день не ели. Мне осталось жить считанные часы. Я ничем больше не могу помочь вам. Послушайся совета матери: ради спасения своей жизни — это мое последнее желание — найди кого-нибудь, кто усыновит тебя, спасайся из этого ада. Я освобождаю тебя от заботы о сестре...

Больше она говорить не могла. Я же слушал последние слова моей любимой матери в ночной тишине, понимал, что навсегда расстаюсь с ней и ничем не могу помочь. Я напоил ее водой в последний раз — это единственное, чем я могу утешить себя сейчас. Попив воды, она как будто успокоилась, затихла, перестала задыхаться и больше не двигалась. И я притих, боясь разбудить ее, но не мог уснуть, мрак, тишина, многочисленные тела, окружавшие меня, внушали мне ужас. Так долго не светало, что я уже не надеялся снова увидеть солнце.

Еще в полусне, охваченный бредом, я был разбужен знакомой женщиной, нашей землячкой... Не найдя рядом с собой мать, потеряв дар речи от ужаса, молящими глазами просил я помощи, но, увы, за месяцы страданий забота и взаимопомощь были преданы забвению...

Во мраке, слегка рассеянном встающим рассветом, я увидел распростертое на куче навоза тело матери, подошел и рухнул на нее без сознания... Придя в себя, увидел сестру, в рыданиях призывавшую на помощь... Кроме жен-

щины, разбудившей меня, никто из окружавших нас несчастных людей, включая и нашу двоюродную сестру, не был озабочен нашим горем. Мы осиротели навечно...

Возможно, наша обожаемая мать, прежде чем испустить дух, собрала последние силы и ползком отошла от нас, чтобы мы, проснувшись, не испугались ее остывшего трупа, а женщину, бывшую рядом с нами, попросила позаботиться о нас в первый час нашего величайшего горя.

Хорошо помню, как эта женщина отвела нас в сторону, покрыла каким-то лоскутом лицо покойницы и дала нам по куску хлеба. Вид, запах, просто факт наличия хлеба отвлекли нас от нашего горя, и мы покинули тело нашей матери, бессовестно поглощая каждый свой кусок хлеба. Четыре женщины положили мать на наше покрывало и, взяв за четыре угла, понесли в сторону берега Евфрата, в ста шагах от нас. Не знаю, похоронили ли ее, оставили ли на песчаном берегу, или бросили в воду...

Мы не сопровождали тело нашей матери. Вместо того чтобы похоронить себя в песках вместе с нею и покончить с нашим полуживым, никому не нужным существованием, мы стояли возле колодца у наших бараков и смотрели, как, шаг за шагом удаляясь, навсегда расставалось с нами тело нашей матери.

Неисповедимы законы природы, определяющие человеческую психологию: съев каждый свой кусок хлеба, мы примирились с нашей утратой и, подобно хищным зверькам, стали — только отошедши от тела нашей матери — присматриваться, исследовать окружение, выискивая еще что-нибудь съедобное.

Окрестности нашего пристанища быстро обрастали незахороненными телами, а трупы, оставшиеся от прежних караванов, уже распространяли смертный смрад, уносящий не меньше жизней, чем инфекции от паразитов. Последовав совету одной разумной женщины, мы, оставшиеся в живых, ушли из предоставленного нам пристанища и от болезнетворных насекомых, гнездившихся в заботливо подготовленном для нас навозе, и, окунувшись в лужицы, образовавшиеся местами в песках, сидели там часами. Избавившись таким образом от паразитов, мы спаслись от смерти, чтобы идти дальше навстречу новым страданиям...

И вот теперь, ютясь в мрачной пещере близ Биреджика, я мучился раздумьями о том, как добыть средства к существованию для меня и для сестры и вырваться из этого ада. Но все мои мечты развеивались, как сон, когда голод напоминал мне о реальности нашего существования. О предсмертном наказе матери я не говорил сестре. Часто в отчаянии думал о том, чтобы утопиться вместе с ней в Евфрате, как пожелала наша мать накануне своей смерти.

Утром следующего дня начальник жандармов объявил, что нам запрещено выходить из лагеря. Эта новость вызвала различные толки среди обитателей лагеря, все вместе ожидали мы нового поворота нашей судьбы. В лагерь к нам пришли турецкие чиновники в штатском. По их приказу нас, вместе с последними остатками нашего тряпья, собрали и повели к берегу, где собралась большая толпа турок из окрестных селений.

У берега нас ожидали четыре плота и несколько человек с мешками хлеба. Нас поставили в ряд и стали сажать на плоты, выдавая каждому по одному небольшому хлебу. Мы не верили своим глазам: турецкие чиновники, только вчера уничтожавшие нас всеми возможными способами, сегодня раздавали нам хлеб. Ничего не понимая, мы, однако, спешно хватали каждый свой хлеб, опасаясь, что последним не достанется, и, поглощая его с жадностью, безропотно садились на плоты, тесно прижимаясь друг к другу.

Несмотря на протесты лодочников, жандармы пытались поместить всех на имевшиеся четыре плота, зная прекрасно, что в дороге умирающие освободят место оставшимся в живых. Когда плоты были плотно набиты нашими истощенными телами, сопровождаемыми жандармами — по два на каждый плот и столько же лодочников, — плоты, которыми управляли при помо-

щи длинных шестов, двинулись по приказу начальника вниз по течению Евфрата.

Слыша предрекания близкой смерти, многие благодарили Господа за то, что будут утоплены чужими руками, наевшись хлеба в последний раз. Даже в таком отчаянном положении они не утратили веры, доведшей нас до гибели, — радовались на пороге смерти! Куда делись храбрость наших предков, их воля к самозащите! Ведь нас было достаточно много для того, чтобы расправиться с жандармами, даже несмотря на отсутствие мужчин и нашу крайнюю истощенность. Что до наемных лодочников, то вполне вероятно, что они бы встали на нашу сторону. Их сочувствие было видно по тому, как они с нами обращались и как неохотно выполняли свою работу. Несмотря на то, что нас становилось все меньше и меньше за счет умиравших на наших глазах изнуренных и истощенных наших соотечественников, многие из оставшихся в живых, чувствуя близость смерти, в большинстве своем готовы были принять мученическую смерть от рук палачей, чтобы посмертно удостоиться несуществующего райского блаженства.

Плыли наши плоты и наша группа мучеников в мертвой тишине, без страха ожидала вечного упокоения в водах Евфрата.

Сопровождавшие нас жандармы заметно отличались от своих предшественников. Те были, как хищные звери, эти были помягче. Судя по старым мундирам и ржавым винтовкам, они поступили на должность недавно.

— Сизи ирмаза догмеи эмир йок дыр, Дейр-Зора кодуйорук[6].

Гробовое молчание было нарушено после этого сообщения жандарма. Пожилые женщины стали обмениваться мнениями о нашей дальнейшей судьбе. Впервые за все время депортации заговорили о возможном освобождении, полагая, что и розданный хлеб был признаком перемены отношения к нам.

Плоты плыли без остановок, а мы, сидя друг на друге, с онемевшими телами, были отчасти даже довольны нашим положением, так как, измученные жаждой за много месяцев нашего пути, радовались тому, что можем пить воду из Евфрата сколько угодно и когда угодно. Ведь жажда была наитягчайшей из мук на всех маршрутах изгнания.

Только вечером, после захода солнца, наши плоты причалили к левому берегу реки. Послушные приказу, мы сошли с плотов и, идя по колени в воде, вышли на берег. Шагах в пятидесяти от берега, на месте, заросшем кустами, расположились мы кругом на ночлег.

От лагеря разрешено было отдаляться не более чем на пятьдесят метров — справить нужду. Большинству из нас, за исключением страдавших поносом, это было и не нужно, так как все мы многими днями ничего не ели. Я был в числе ненуждавшихся, но выходил несколько раз, чтобы собрать съедобных трав и корней.

Опасаясь нападения диких зверей, мы с сестрой устроились в центре круга. Обманув частично наши пустые желудки собранными мной травами и корнями, мы легли на наш коврик, укрылись покрывалом и заснули, обнявшись, давая отдых нашим изнуренным телам.

Жандармы разбудили нас до рассвета. Прибывшие из города чиновники снова раздали нам хлеб, по четыре штуки на душу, и сообщили, что это паек на все время до прибытия в Дейр эз-Зор, из расчета полхлеба (около ста пятидесяти граммов) на день, из чего мы заключили, что будем плыть по реке восемь дней. Новые обстоятельства пробудили в наших сердцах новые надежды.

Когда снова поплыли наши плоты, мы с сестрой, счастливые обладатели семи хлебов (один мы съели сразу же по получении), строили различные планы на будущую жизнь. Мы решили есть не больше одного хлеба в день, по-

[6] «Нет приказа топить вас в реке. Везем в Дейр эз-Зор» (*тур.*).

клявшись могилой нашей матери, не ведая, где она находится. Вот вам одно из тех твердых, жизненно важных решений, что принимают дети, чтобы оставить их невыполненными. Сидя целыми днями на плоту, не имея возможности двигаться или заниматься чем-нибудь, не участвуя в разговорах взрослых, постоянно мучась голодом, имея при себе хлеб и неисчерпаемое количество воды, мы лишились способности думать о завтрашнем дне. Сестра смотрела на меня молящими глазами, я и сам еле сдерживался, но, как старший и помня данную клятву, пытался обмануть сестру, уговаривая ее положить на язык щепотку соли и запить водой, якобы чтобы утолить чувство голода. У нас было около двух килограммов соли, не помню, откуда попавшей к нам в руки.

Но сестра продолжала плакать, и мы, отламывая кусочек за кусочком, вдвоем съели за день и второй хлеб, нарушая нашу клятву. Таким образом, хлеб, припасенный на восемь дней, кончился в четыре дня, благодаря чему те четыре дня прошли сравнительно сносно.

Наше плавание и ночной отдых в прибрежных пристанищах проходили довольно однообразно. Новым было только то, что, начиная, кажется, с третьего дня, мы стали видеть на берегах людей, не похожих на турок своим одеянием. Лодочники сказали, что мы находимся в Сирии, где живут арабы, находящиеся под турецким владычеством.

Еще в нашем городе я ночами слушал сказки часто навещавших нас стариков кызылбашей, когда они рассказывали, отвечая на мои вопросы, что они не турки, хоть говорят по-турецки. Под гнетом турецких властей они забыли свой язык, а те из них, что сопротивлялись, лишались в тюрьмах своих языков, подобно тому как в цивилизованных странах подрезают уши собакам, чтобы сделать их красивее. Они рассказывали, что было у них и свое государство и что вместе с армянами они входили некогда в состав одного государства. Потому они были с нами в дружественных отношениях, а турок ненавидели не меньше, чем армяне. Их быт и нравы сильно отличались от турецких.

Моя мать была очень образованной женщиной и пользовалась уважением наших родственников, друзей и соседей. Многие приходили к ней советоваться по самым разным вопросам. Я был очень близок с матерью и набрался от нее разнообразных знаний, дополнявших школьное обучение. Благодаря этому я смог, лишившись ее, пройти через все испытания и спастись, руководствуясь ее полезными советами, наставлениями, мудростью.

Еще за год до Катастрофы чувства мои были обострены настолько, что я уже предчувствовал надвигавшееся страшное бедствие и изобретал десятки фантастических способов для защиты от него. От отца я все это скрывал, но часто ночами, когда не мог уснуть, забирался к матери в постель и рассказывал ей о своих переживаниях.

У матери же моей была своя слабость: несмотря на большой запас знаний, она была глубоко верующей и советовала мне во всех бедах полагаться на веру, заставляла меня заучивать наизусть молитвы и отрывки из Евангелия.

В этом вопросе я не следовал наставлениям матери, но, скрывая от нее, придерживался позиции отца, который в церковь ходил только ради приличия и дома часто спорил с матерью, упрекая ее в фанатизме. В их споре я был молчаливым сторонником отца, в свою очередь защищавшего меня, когда я прикидывался по воскресеньям больным, чтобы не идти в церковь, или нарочно терял сшитые матерью рубашки, чтобы не участвовать вместе с другими детьми в церковном пении.

Окончательно разуверился я в Боге в мае 1915 года, когда в одну ночь собрали всех армянских мужчин нашего города старше двенадцати лет. Их заключили в городскую тюрьму и, выводя еженощно группами в ущелье неподалеку от города, к северу, отдавали в руки палачей, которые рубили их топорами. Армянам было запрещено выходить из домов, но одна молодая женщина, новобрачная, потерявшая рассудок после того, как ее мужа забрали, ходила по улицам безбоязненно, шла в ущелье в поисках тела мужа и рассказывала всем об увиденном в подробностях.

Я тогда уединился в маленькой комнате, заперся изнутри и целый день постился, постоянно повторяя сорок куплетов «С верою исповедуюсь»[7] в надежде спасти отца. Но через несколько дней мы узнали от умалишенной, что в очередной группе убитых был и мой отец. Я был обманут в своих надеждах и не только потерял веру в Бога, но стал осуждать фанатизм матери.

Шел пятый день нашего плавания. Кроме соли, ничего съедобного у нас не было. Сестра смотрела молящими глазами на оставшийся запас хлеба у нашей двоюродной сестры, но та как будто окаменела — не только не замечала нас, но, казалось, забыла о родстве, человечности, отношениях между взрослыми и детьми. Я не винил ее: стоимость одного хлеба в те дни равнялась стоимости двух дней жизни одного человека, и почему-то какой-то неведомой силой инстинкта, даже в таком отчаянном положении, находясь так близко к смерти, каждый все же стремился продлить свою жизнь не только на дни, а и на часы, даже на минуты.

Вечером пятого дня мы остановились на берегу возле поселка Маскана. Сойдя на берег, многие с разрешения жандармов спешили в город, чтобы приобрести хлеба или какой-либо еды в обмен на свои отрепья. Я был в отчаянии, так как не имел ничего на обмен, и, видя еще с утра страдания сестры, забыв о собственном голоде, сидел как вкопанный на месте в ожидании чуда...

Чудо произошло. После нескольких дней немоты меня подозвала к себе наша двоюродная сестра. Получив от нее два вышитых платка, я направился, взяв сестру за руку, в Маскану, продать или обменять их. Долго бродили мы по полупустым улочкам поселка. Никто не обращал на нас внимания. Говорить по-арабски мы не умели; возможно, люди не понимали, что мы предлагаем свои платки на продажу или на обмен, и молча проходили мимо.

Уже темнело, надежды наши угасли, отчего и ноги ослабели, так что мы не в состоянии были вернуться в лагерь. Держась за руки, в отчаянии проливая последние остатки слез, едва передвигаясь, проходили мы мимо одноэтажного дома, когда услышали голос женщины, подзывавшей нас на турецком языке...

В бесконечной радости показали мы ей наши расшитые платки и предложили обменять их на хлеб. Выйдя за порог, молодая женщина взяла у нас наши платки и, даже не попытавшись поторговаться, отдала нам два хлеба и два серебряных куруша[8]. Пока мы с сестрой с жадностью поглощали хлеб, женщина со слезами на глазах задавала нам десятки вопросов о нашей судьбе, родных местах, происшедших с нами беззакониях. Вероятно, она была армянкой, исламизированной в браке, поэтому так щедро расплатилась с нами.

Поев хлеба, мы немного взбодрились и были уже в состоянии добраться до нашего лагеря. Наша двоюродная сестра приняла наше сообщение о продаже платков в полном равнодушии и даже без всяких расспросов, вернула мне один куруш, чтобы я использовал его на следующий день.

Всю ночь я не сомкнул глаз: лежавшая рядом со мной двоюродная сестра бредила, громко кричала и не слушала моих увещеваний, а я упрекал ее, не понимая происходящего, и с нетерпением ждал утра в надежде добыть еду на полученный куруш.

Только перед рассветом она перестала бредить, и я, избавленный от необходимости заботиться о ней, поспешил с первыми признаками рассвета в город за едой.

Купив у первого же продавца четыре жареных в масле пирожка на свой куруш, спешно вернулся в лагерь, боясь не успеть к отплытию плота.

---

[7] «С верою исповедуюсь» — одно из стихотворений средневекового теолога, поэта и композитора Нерсеса Шнорали (1100—1173), который был католикосом с 1166 года. Этот и многие другие стихотворные тексты Шнорали (*арм.* «исполненный благодати») входят в армянский молитвослов. «С верою исповедуюсь» — молитва отдыха, читаемая перед сном, а 24 четверостишия из этого стихотворения читаются в течение суток, по одному каждый час.

[8] Куруш (пиастр) — турецкая монета, введенная султаном Сулейманом II в 1687 году.

Уже почти все сидели на плоту, а сестра ждала меня, громко рыдая, стоя на берегу рядом с жандармом. Получив оплеуху за уход из лагеря без разрешения, я стал взбираться на плот, но заметил, что двоюродной сестры нет среди наших попутчиков. Моя сестра сказала, что ей не удалось разбудить ее. Слезами я вымолил разрешение жандарма вернуться на стоянку за двоюродной сестрой.

Подойдя к ней, я взял ее за руку и пытался поднять, растормошить ее, но она оставалась неподвижной. Продолжая свои попытки убедить ее, я вдруг поймал направленный на меня пронзительный взгляд ее раскрытых глаз и только тогда, ощутив холод ее руки, понял, что она мертва. С криком ужаса я отскочил от нее и побежал к плоту. Помню, что дрожал от страха так, что не мог подняться на плот, и взобрался туда только с помощью лодочника, растроганного плачем моей сестры. Только под вечер, когда спускался с плота, я заметил, что правая нога у меня одеревенела, а подошва распухла, так что я ходил, едва волоча ногу. Нога болела так сильно, что я даже не чувствовал голода и уступил свои пирожки сестре.

В последующие четыре дня я всходил на плот и спускался, только внемля мольбам сестры и с помощью наших попутчиков. Очень страдал от боли. На плотах уже не было прежней тесноты благодаря тому, что многие из нас покоились в реке, а другие остались, подобно нашей двоюродной сестре, лежать незахороненными на местах наших ночных стоянок, но любое, самое слабое прикосновение к опухшей ноге невыносимо усиливало боль, и я кричал как безумный. Однажды, когда кто-то наступил мне на больную ногу, я, не выдержав острейшей боли, в полусознательном состоянии бросился в реку. Сестра попыталась броситься за мной. Это растрогало не только наших соотечественников, но и лодочников: один из них, бросившись в воду, спас меня, рискуя своей жизнью. Все восхищались им, а сестра целовала ему ноги.

Было бы неблагодарностью не вспоминать о подобных случаях доброго отношения к нам, армянским мученикам, со стороны достойных сыновей турецкого народа, в особенности трудящихся людей. Но они не были едины в борьбе против жестокости и несправедливости господствовавшего режима.

В те дни мы часто встречали арабов кочевников возле наших лагерей. Те из нас, у кого оставались деньги или одежда, приобретали у них недорогую просяную муку, из которой варили кашу. Взявшись за дело сама, моя сестра обменяла имевшуюся у нас соль на две порции каши у наших попутчиков. Этим мы и жили.

Однажды на стоянке я пошел, опираясь на палку, в то место, где совершались обмены. С помощью десятка арабских слов, которым успел научиться, я переводил переговоры по обмену между продавцами-арабами и покупателями-армянами. Одна арабка, принесшая на обмен молоко, увидев, в каком я состоянии, пожалела и дала нам с сестрой безвозмездно по стакану молока. Вообще, арабы, видя наше состояние, очень жалели нас, но говорили, что им и самим приходится нелегко. Они тоже страдали от насилия турецких властей.

На следующий день наши плоты пристали к берегу в двух километрах от городка Ракка. Несмотря на то что рана моя еще не зажила и я сильно хромал, собрался все же на поиски хлеба (мы не ели уже шесть дней). По примеру других наших попутчиков, я получил разрешение пойти в город на два часа, оставив сестру заложницей у жандармов. На небольшом рынке города шла оживленная торговля. Торговали в основном с рук, но также и в небольших лавках. Я увидел мальчиков моего возраста, продававших воду, и подумал, что и я бы мог зарабатывать таким образом — только бы достать кувшин и вытащить сестру из лагеря. Думал, что, зная уже достаточное количество арабских слов, смогу остаться в Ракке и содержать себя и сестру продажей воды.

Размышляя таким образом, бродил я по рынку, задерживаясь возле торговцев съедобным, отчего только усиливался голод. Я никак не мог заставить

себя просить милостыню, стоял и смотрел на едоков, повторяя их жевательные движения, как если бы ел сам. Наверно, долго бы ходил я по рынку таким образом, но, к счастью, ко мне подошел человек, видимо, догадавшийся, что я из вновь прибывшего каравана.

— Сынок, откуда ты и когда прибыл?

Я назвал наш город и сообщил, что наш караван все еще находится у берега реки и что кроме моих земляков из Зиле там есть еще и бывшие жители Амасии.

Моя история растрогала его. Он плакал, возможно, думая о своих детях, и советовал мне немедленно вернуться в лагерь, чтобы не потерять сестру. С другой стороны, он в самых мрачных красках описывал положение живших в Ракке армян, говорил, что власти выискивают их повсюду и группами выводят в Дейр эз-Зор. Он рассказал, что живет под опекой одного доброго араба, скрываясь под турецким именем, и зарабатывает крашением тканей. Вероятно, догадываясь, что я голоден, он купил для меня два хлеба у ближайшего торговца, вывел за руку на дорогу к реке и обязал немедленно вернуться в лагерь.

Ободренный полученными хлебами, я последовал его совету и спешно, хотя с трудом волоча больную ногу, направился к лагерю, охваченный, правда, дурным предчувствием. И в самом деле, еще издалека увидел, что плоты готовятся к отплытию, а сестра моя истошно плачет под ногами жандарма, отказываясь подняться на плот без меня. Я уже был на месте, но, боясь ярости жандарма, не смел подойти к сестре.

Заметив меня, жандарм оставил сестру и подошел ко мне. Я стоял как вкопанный на месте. После первого удара сестра подбежала, обняла меня крепко и умоляла бить ее, а не меня — больного. Но жандарм продолжал бить нас, уже валявшихся на земле, ногами. Не знаю, каким образом мы оказались на плоту. Возможно, тот же лодочник, однажды спасший меня, вытащил нас, полуживых, из-под ног жандарма и посадил на плот.

Мы с сестрой были без сознания несколько часов. Придя в себя, я никак не мог высвободиться из крепких объятий сестры. Бедное дитя, желая спасти меня или умереть вместе со мной, она так крепко ухватилась за меня, что отпустила, обливаясь слезами радости, только после того, как, очнувшись и всмотревшись хорошенько, убедилась, что мы оба живы.

На следующий день после отплытия от Ракки мы довольствовались нашими хлебами и двумя порциями каши, но потом снова были в бедственном состоянии, так как кончилась соль, за которую мы получали кашу. К счастью, рана на ноге у меня почти излечилась, и я уже не страдал от боли. К тому же мы плыли по прекраснейшим местам: на берегах росли красивые рощи из невысоких деревьев, часто проплывали мы мимо арабских сел и кочевничьих становищ. Во время привалов множество арабов кочевников окружало наши лагеря, и, несмотря на запреты жандармов, мы общались с ними в укромных местах среди деревьев в рощах.

Тихо и медленно плыл наш плот по широкому и полноводному Евфрату, а я, забыв наши крестные муки и бесчисленные лишения, предавался юношеским рассуждениям о чудесах природы, любовался восхитительными видами, являвшимися нам на пути. А безветренная октябрьская погода напоминала весну.

Более всего меня увлекала работа множества водоподъемных устройств, часто встречаемых нами на берегах реки. Это были огромные колеса, поднимавшие воду в привязанных к ним двух десятках бурдюков более чем на пять метров, наполняя живительной водой небольшие каналы.

При вращении эти колеса издавали — подобно музыкальному инструменту — своеобразный скрип, настолько волнующий и впечатляющий, что, казалось, в мелодии этой был заключен звук скорбного плача, душераздирающий вопль о забытой и утраченной справедливости, о горестях и лишениях всего человечества.

Не ошибусь, если скажу, что в основе песен всех народов Междуречья, в особенности арабов, составляющих большинство, звучит этот своеобычный мотив вращающегося колеса водоподъемного устройства — отзвук многовекового тяжелого труда этого народа, его простого и бесхитростного быта.

В предпоследний день плавания недалеко от лагеря, в роще, между одной из моих попутчиц и пришедшей торговать арабкой возник спор о цене, в котором я служил переводчиком. Армянка требовала два хлеба за блузку, которая была на ней, а арабка давала только один из имевшихся при ней хлебов. После долгих препирательств молодая армянка взяла один хлеб в руку, как бы пробуя определить, сколько он весит, и, выбрав подходящий момент, убежала с ним. В замешательстве, арабка отдала мне подержать второй хлеб и побежала за ней.

Я остался один в небольшой рощице шагах в двухстах от нашей стоянки, уже не видел ни убежавшей, ни догонявшей женщины. Я понимал, что должен остаться на месте и ждать арабку, но меня стали одолевать сомнения: я держал в руках просяной хлеб весом около трех килограммов и не мог решить — вернуть его хозяйке, или сбежать с ним, или же хотя бы съесть часть хлеба до ее возвращения.

Живя с родителями, я никогда не лгал и не воровал, да и повода для этого тогда не бывало. Кроме того, от матери получил такое воспитание, что сам всегда жестко осуждал подобные поступки других. За пять месяцев страшнейших лишений мне ничего подобного не приходило в голову. Но сейчас во мне боролись два противоположных чувства, и я очень сожалею, что победу одержал мой голодный желудок, так что после пяти минут раздумий я убежал в глубь рощи и спрятался там от арабки, решив не возвращать ей хлеб.

Прошло не более получаса, когда в своем укрытии я услышал голос арабки, громко звавшей меня. Бедная женщина, привыкшая к чистым и честным нравам, искала меня, наверное, не думая даже, что я мог сбежать, уверенная, что и я ищу ее. Вероятно, эти два хлеба немалого стоили в ее хозяйстве. С другой стороны, правда, она вряд ли представляла себе, до какого состояния мы были доведены нашими палачами.

Простосердечная арабка долго еще звала меня, сообщая мне, где она находится, и не теряла надежды, хотя уже совсем стемнело и в двух шагах ничего не было видно. Я же, сидя в своем укрытии, с жадностью поедал украденный хлеб, решив, что уже съеденного хлеба у меня все равно не отнимут, а наказание вряд ли будет страшнее побоев, коим я подвергся за опоздание из Ракки.

Но тут я услышал плач своей сестры, звучавший оттуда же, откуда и голос арабки. Я растерялся, не зная, что делать. Рассуждая по-детски, думал, что арабка заберет мою сестру вместо хлеба, ведь сестра, знавшая уже несколько десятков арабских слов, могла бы сказать ей, что я ее брат. Я терялся в догадках. Наконец, то ли потому, что уже насытился, съев почти четверть хлеба, то ли боясь потерять сестру, я побежал в направлении звавшего меня голоса, нашел арабку с моей сестрой и со страху ли, или пытаясь оправдаться, солгал, что сам искал ее. Увидев меня, сестра успокоилась, не ведая ничего о происшедшем. В руках у арабки не было хлеба, из чего следовало, что она не нашла сбежавшую армянку. Что же касается меня, то, отдав ей остаток хлеба и признавшись, что не удержался, так как был очень голоден, я предложил ей взамен съеденной части хлеба свой жилет, без которого я остался бы в одной майке и брюках. Прежде у меня была и куртка, но ее украли месяца за два до этого, когда мы впервые переплывали Евфрат. Я сидел на краю плота, когда кто-то, подплыв близко, схватил мою куртку, стаскивая ее с меня. Я чуть не упал в воду вместе с курткой, но меня удержала мать. Вор отплыл с моей курткой, а мать благодарила Бога за мое спасение, несмотря на то, что в карманах куртки было два мотка ниток, в которые мать спрятала кое-какие золотые украшения.

Арабка отказывалась брать мой жилет, а я, думая, что она считает обмен неравноценным, клялся и уверял ее всеми известными мне арабскими слова-

ми, что у нас больше ничего нет, говорил, что мы потеряли всех наших родственников и четыре дня не ели ничего, кроме травы. Женщина, видимо, была растрогана моим рассказом, к тому же сестра снова начала плакать. Тихо приговаривая что-то, оставшееся мне непонятным, по-арабски, она отдала оставшийся хлеб моей сестре, сказала, что ничего взамен не требует, и ушла. Она удалилась в уже сгустившийся мрак, а мы остались с драгоценным подарком в руках, изумленные доброте и великодушию этой женщины, отдавшей нам второй хлеб после того, как у нее украли первый.

Много раз вспоминал я поступок этой женщины, а после, когда уже сталкивался с проявлениями подобной и многократно большей доброты и сочувствия, я пришел к заключению, что она не была единственным достойным представителем своего народа. Таких было много, и я могу сказать, что народу Междуречья свойственны добрые дела, человечность, готовность прийти на помощь.

На следующий день наши плоты снова плыли по Евфрату. Имевшиеся у нас сведения и надежда на прибытие в назначенное место, а также наши насытившиеся просяным хлебом желудки несколько повысили нам настроение, а благодаря относительно хорошему физическому состоянию мы видели окружающую нас местность в новых красках, мало думали о завтрашнем дне, на самом деле готовившем нам новые страдания, даже примирились с тем, что за время плавания шестьдесят процентов от первоначального числа наших попутчиков остались на берегах и в водах Евфрата.

Все с нетерпением считали часы в ожидании прибытия в Дейр эз-Зор — неизвестное нам место на краю пустыни, избранное кровожадными главарями партии «Иттихат»[9] Талаатом, Энвером и Джемалом пашами для создания бескрайнего общего кладбища для сотен тысяч армян, жителей Западной Армении, кладбища под названием Дейр эз-Зор.

Последний день нашего плавания выдался долгим. Уже стемнело, но наши плоты продолжали плыть по течению. При отсутствии освещения лодочникам приходилось быть особенно осторожными, чтобы доставить нас до места без происшествий. Что касается жандармов, храбрившихся в дневное время, то сейчас, напуганные опасным путешествием, они все время взывали к Пророку, моля его о помощи.

Плывя в ночной темноте по широкому течению Евфрата, освещенные только свиявшими в небе звездами, мы напрягали зрение, всматриваясь вдаль, надеясь увидеть на горизонте проблески городских огней. В напряженном ожидании минуты казались нам часами.

В человеческих существах, оказавшихся по воле судьбы на грани гибели, развивается порой еще одна способность — в дополнение к присущим человеку известным природным чувствам — умение предчувствовать на дни и недели вперед грядущие новые адские страдания. Вот такое предчувствие охватило меня и, уверен, многих моих попутчиков по приближении к Дейр эз-Зору. Но мы не выказывали своего ужаса. Что до меня, то мне хотелось кричать, но я сдерживал себя, чтобы не передать сестре своих переживаний.

---

[9] «Иттихат» (*тур.*: Иттихат ве теракки — «Единение и прогресс»), — политическая партия турецких буржуазных революционеров, основанная в 1889 году под названием «Общество османского единства» и объединившаяся позже с группой так называемых младотурок под названием «Османское общество единения и прогресса», эта организация пришла к власти в Османской империи в результате вооруженного переворота 1908 года. Она свергла султана Абдул-Гамида II и тогда же объявила себя политической партией. Уже в начале 1913 года и в течение последующих лет, когда Турция была вовлечена во вторую мировую войну, власть в стране была практически сконцентрирована в руках Энвера, Талаата и Джемала пашей. После поражения и распада Османской империи в 1918 году состоялся последний съезд партии, который официально объявил о ее самороспуске и создании новой партии «Теджаддуд» («Возрождение»). Когда же войска союзников вошли в Стамбул, лидеры партии «Иттихат» бежали за границу. В 1919—1920 годах чрезвычайный полевой трибунал в Стамбуле заочно приговорил некоторых руководителей партии — главных военных преступников и организаторов геноцида армян — к смертной казни.

И вот наконец показались тусклые огоньки города, и через полчаса наши плоты причалили к левому берегу реки, возле железного моста.

Забыв о голоде целого дня и полуголодном состоянии предшествовавших дней, наша группа страстотерпцев готовилась к ночлегу на краю пальмовой рощи близ берега реки. Наши истощенные тела нуждались в отдыхе. Я же, в отличие от остальных, устроив сестру в середине стоянки, тайком следовал за жандармом, надеясь узнать что-нибудь о нашей дальнейшей судьбе.

И действительно, ждать пришлось недолго: на стоянку пришел местный чиновник довольно пожилого возраста и, переговорив со старшим жандармом на не вполне понятном турецком языке, отложил процедуру приема нашей группы до утра. Оставив на стоянке нового чиновника, скорее всего араба по национальности, жандармы все вместе отправились в город.

Арабский чиновник все ходил среди нас, внимательно рассматривая всех, как будто искал знакомых или родственников, или же как если бы с любознательностью художника изучал при свете звезд последствия жестоких страданий, перенесенных беззащитными человеческими существами.

Стараясь не быть замеченным, я следовал за ним в ожидании новостей. Случилось неожиданное: около полуночи к новому чиновнику подошел старик араб, значительно старше его, и заговорил с ним по-арабски. Старик просил разрешения раздать нам хлеб в порядке благотворительности. Чиновник вначале возражал, предлагая отложить раздачу хлеба до утра, выдвигая различные доводы, но потом уступил мольбам старика, который ушел довольный, с тем чтобы вернуться с хлебом через полчаса.

Нас поставили в ряд и выдали нам свежий хлеб из мешков, принесенных добрым стариком арабом. Мы же с сестрой, воспользовавшись темнотой, но также с согласия многих, встали под конец снова в очередь и получили двойную порцию. С жадностью поглощая хлеб, все вместе благословляли мы нашего благодетеля и спасителя, его семью, племя и весь арабский народ за оказанную нам нежданную помощь, спасшую жизнь десяткам людей. Мы не знали, что через несколько недель должен был осуществиться смертный приговор, вынесенный озверевшей преступной шайкой турецкого правительства, также и в отношении их.

Утром, едва жандармы завершили формальную процедуру передачи нас под надзор местного чиновника, снова появился добрый старик, с новыми мешками хлеба, и мы снова получили по одному хлебу на душу и с еще большим жаром благословляли его.

Ничего не зная о том, что нас ожидает, сытые, благодаря доброму арабу, мы увлеклись надеждами, в то время как на самом деле шаг за шагом приближались к месту нестерпимых мук, к истинному Дантову аду под названием Дейр эз-Зор.

Пройдя около двух километров по дороге, тянувшейся между густыми рощами прямых, вытянутых пальм, мы остановились перед преграждавшем путь временным деревянным забором, по обе стороны от которого в отдельных будках располагались армейские сторожевые посты.

По распоряжению сопровождавшего наш караван чиновника открылись широкие ворота в заборе, и мы, пройдя по длинному мосту, перешли с правого на левый берег левой протоки широководного Евфрата.

На другом конце моста был такой же забор с такими же сторожевыми будками. Эти вторые ворота широко открылись перед нами без всяких формальностей. Сойдя с моста и идя между двумя рядами вооруженных штыками солдат, мы ступали на обширную территорию концентрационного лагеря для сотен тысяч армян.

Мы были потрясены увиденным: тысячи людей, таких же истощенных, как мы, почти скелеты, в лохмотьях, бежали за нами с обеих сторон, преграждаемые вооруженными жандармами, и, невзирая на запреты последних, с плачем и воплями расспрашивали нас в надежде найти своих родных, близких, земляков, откуда мы идем, не встречали ли другие караваны на нашем пути...

Загнав нас в землянки, как в хлев загоняют скотину, турецкий чиновник громко, чтобы слышно было всем, сказал: «Гяуры, мы вас, как видите, живыми доставили сюда. Три дня пробудете в этом удобном жилье, построенном для приема новых караванов. За это время постарайтесь устроиться в лагере, найти родственников или же будете жить под открытым небом».

Я затрудняюсь дать определение месту, где мы оказались: «переселенческий пункт», «лагерь», «ссыльное поселение», ни одно из этих слов не дает истинного представления об огромной территории, заполненной людьми. Можно было идти часами, проходя сквозь плотную толпу людей, и не достичь границы лагеря. Шириной с километр, этот лагерь тянулся вдоль реки, начинаясь у моста, и конец его, где-то внизу по течению реки, не был виден невооруженным глазом.

Трудно найти в истории человечества случай скопления такого огромного множества людей, лишенных средств к существованию: около семидесяти процентов из них — под открытым небом, остальные, кто в землянках, кто в поставленных в ряд палатках, и только ничтожная часть находилась в покрытых камышом убежищах — всего на три дня. Вот такова приблизительная картина станции смерти в Дейр эз-Зоре, где сотни тысяч западных армян были умерщвлены в течение 1915—1916 годов, преданные неописуемым лишениям, голоду, эпидемическим болезням в соответствии с тщательно подготовленным планом турецких властей.

С западной стороны границей сборного пункта истребления армян была глубоководная и широкая левая протока Евфрата, с севера — специально построенные многочисленные сторожевые посты для солдат и охранников. На востоке простирались в бесконечную даль пески необъятной пустыни. На южной окраине были небольшие оазисы и множество армейских сторожевых постов.

Выхода из этого места не было. Был только вход. По мосту, связывавшему два берега реки, ежедневно прибывали все новые и новые караваны ссыльных, состоявшие из нескольких сотен человек и прибывавшие кто пешком, а кто, как и мы, на плотах по реке.

В момент нашего прибытия, в конце октября, лагерь покрывал по меньшей мере двести гектаров, на которых огромное множество людей в муравьиной тесноте дышало только отравленным воздухом: изо дня в день мутные воды реки выносили на берег сотни распухших трупов. Кругом не было никакой растительности, в пустыне можно было видеть только единичные сухие корни каких-то растений.

Несравнимо более сносным было положение прибывших из Сирии и приграничных с Сирией районов, а также из Киликии — из Аданы, Мараша, Сиса, Зейтуна, Айнтапа, Адыйамана или из Диярбакыра, Эдессы, Тигранакерта, Килиса, Северика, других городов с их окружными армянскими местечками и селами. Некоторым из них удалось — и еще удавалось — взять с собой свой домашний скот, ослов, мулов, лошадей, быков и коров с навьюченными на них домашней утварью и запасами пропитания. Среди них были даже пожилые мужчины и юноши до восемнадцати лет. Благодаря относительной платежеспособности этих людей под мостом вдоль берега образовался рынок, куда, по разрешению, приходили арабы — городские и кочевники — обменивать или продавать зелень, молочные продукты и прочее съестное.

Наш караван добрался до Дейр эз-Зора в лохмотьях. В числе остальных и мы с сестрой, не имея никаких средств к пропитанию, три дня бродили среди толп таких же, как мы, мучеников в поисках нашей тети, сестры нашей матери, о которой нам было известно только то, что фамилия ее — Зотян. Видя, что люди в большинстве совершенно не в состоянии помогать друг другу, мы, маленькие, искали взрослого покровительства и не прекращали поисков.

Такие, как мы, вывезенные из глубинных районов Турции, в особенности из городов Малой Азии — из Амасии, Марзвана, Токата, Чиле, Евдокии, Себастии, Кесарии, Кетина, Малатии, Харберда и других городов с их окруж-

ными армянскими поселениями, — добрались до Дейр эз-Зора в составе десяти процентов от первоначального числа. Девяносто процентов погибло в дороге, оставшиеся же в живых прибыли сюда в одних отрепьях на себе, в лучшем случае, с какой-нибудь еще ветошью.

Границы нашего лагеря постоянно расширялись, так как ежедневно прибывали все новые караваны. Как и было обещано, на третий день нас выселили из крытых камышом землянок, и мы остались под открытым небом. Но не это нас тогда волновало — мы были на грани голодной смерти.

Совершенно обессиленные после трех дней бесплодного хождения по лагерю, изнуренные голодом, потерявшие надежду найти нашу тетю, мы лежали днем на земле, посреди лагеря и, укрывшись нашим покрывалом, горькими слезами оплакивали судьбу.

Вытирая слезы нашим покрывалом, мы обнаружили, заметив дырку в материи, что внутри ее находится шерстяное одеяло. Обрадованные находкой, мы сейчас же распороли материю и достали одеяло. Помню, на нем было изображение девушки. Одеяло было совершенно новое, возможно, из приданого, приготовленного для нашей сестры. Потому, вероятно, мать когда-то так бережно обернула его в материю, чтобы лучше сохранить.

Не думая о том, что спать придется без одеяла, и, отдав на хранение оставшиеся у нас другие отрепья женщине, расположившейся возле нас, мы поспешили на рынок продать наше одеяло. Уже на пути к рынку мы продали его одному арабу за двенадцать курушей, даже не поторговавшись, потому что все равно не знали, сколько оно стоит.

Спрятав одиннадцать курушей в карман, мы купили на рынке два хлеба и два пирожка на один куруш и съели их с нетерпеливой жадностью. Только мы закончили еду, как к нам подошли трое турецких мальчиков — моих сверстников. Они начали подшучивать надо мной, а один предлагал побороться. Я отказывался, ссылаясь на перевязанную ногу, а сестра плакала, умоляя их оставить нас в покое, но они не отставали.

Внезапно мальчик схватил меня и, свалив на землю, держал так, лежа вместе со мной на земле. Товарищи приветствовали его победными возгласами, а я кричал и плакал, просил отпустить меня. Кричала и плакала сестра, но никто не пришел нам на помощь, все были заняты своими заботами.

Продержав меня несколько минут на земле, мальчик отпустил меня, и все трое ушли в сторону моста.

Ничего не подозревая, оба удрученные, а я еще и с болью в ноге, пошли в сторону моста. Усевшись у каменных подпорок моста, как и тысячи сирот, подобных нам, мы сняли нашу одежду, греясь на солнце, и пытались по возможности избавиться от вшей.

Тихо разговаривая с сестрой, мы строили планы относительно наших одиннадцати курушей. Мы решили, что если будем тратить их бережно, не более десяти пара[10] в день, то проживем на наши деньги сорок четыре дня.

Ближе к вечеру, довольные едой, а также тем, что частично избавились от истязавших наши тела вшей, мы стали одеваться. Я захотел проверить наше богатство, но порылся несколько раз в карманах и не нашел наших курушей. Растерянный и оторопелый, я сообразил вдруг, куда они делись, и с криком упал без сознания.

Бедная моя сестра, не догадываясь о нашей последней и чудовищной потере, подумала, что я умираю, и стала со страшным криком призывать на помощь. Несмотря на то, что тут люди редко помогали друг другу, так как каждый едва справлялся со своими заботами, вокруг нас собралось несколько человек, в первую очередь из бывших рядом с нами детей, которые и привели меня в чувство, опрыснув лицо водой из реки.

Мы были в таком состоянии, что забыли даже о голоде, не спали ночами, были охвачены такой злостью, что без конца просили Бога ускорить день

[10] Пара (*тур.*) — мелкая монета, равная $^1/_{40}$ куруша.

Страшного суда, показать нам, какая кара постигнет наших палачей, и таким образом доказать свое существование.

И все же, собирая последние силы по настоянию наших желудков, мы бродили по рынку, вертелись вокруг арабок, торговавших жареным просом, подбирая с земли упавшие зерна.

Иногда благодаря знанию арабского я зарабатывал переводчиком и, постепенно заведя знакомство с несколькими арабками, помогал им успешно справляться с продажей или обменом жареного проса, которое они называли «килькиль». Вознаграждением мне за это было несколько стаканов жареного проса, которым мы и поддерживали свое существование.

Среди ссыльных распространились слухи, будто ожидаются новые распоряжения в отношении нас. Говорили, будто правительство строит для нас поселения на железнодорожной линии Рас-уль-Айн-Багдад[11] силами призванных в армию армянских мужчин якобы с целью создать населенные пункты вдоль железной дороги. Хотя многие из нас знали достоверно, что мужчины были уничтожены в течение одной недели еще в наших родных городах и селах, а от бежавших из армии отдельных соотечественников мы знали также, что и в армейских строительных подразделениях постепенно и методично, одну группу за другой, уничтожали армян, — немало людей в лагере наивно верили в эти россказни, цепляясь за последнюю надежду.

Стояла поздняя осень, за теплыми днями следовала довольно холодная погода, ставшая новым испытанием для наших тел, едва прикрытых лохмотьями. В декабре резко сократилась торговля с арабами. Возможно, со сменой сезона они перекочевали на юг. Наше же положение в лагере ухудшалось изо дня в день: ежедневно в ночной холод умирали тысячи людей. Насущной необходимостью для тех, кто ночевал под открытым небом, стали костры, зажигаемые ночами. Собираясь вокруг костров, люди стали объединяться в группы.

Со времени прибытия в лагерь мы успели подружиться с несколькими мальчиками и девочками. Когда же к мучительным ежедневным поискам пищи прибавились страдания от ночных холодов, мы сбились в группу, которую кроме нас с сестрой составляли: наш земляк и мой сверстник по имени Артин, девушка лет двадцати, тоже из Зиле, по имени Искуи, мальчик лет пятнадцати из Евдокии по имени Арутюн и сверстница Искуи из Амасии Забел.

Мы разделили обязанности между членами нашей группы: добыча еды была поручена старшим — Забел и Искуи под руководством Арутюна, мы с Артином должны были доставать топливо, а сестра моя оставалась сторожить наше тряпье.

У тройки добытчиков из нашей группы не было иного выхода, чем захват: втроем они подходили к продавцу, Арутюн делал вид, что торгуется о цене, и незаметно разрывал ножом мешок снизу. Девочки собирали рассыпавшееся просо, заполняя им свои карманы. Часто, если просо продавал мужчина и Арутюну не удавалось удержать его руки, девочкам, собиравшим с земли зерна, доставались удары не только ног, но и рук продавца. Еще они собирали корни растений в нескольких километрах от лагеря. Правда, этим занимались многие, так что пространство вокруг нас на расстоянии десятков километров изо дня в день опустошалось.

---

[11] Еще в конце XIX века руководство Османской империи планировало строительство Багдадской железной дороги под контролем Германии. Линия Константинополь—Багдад должна была стать продолжением уже действовавшей «Ориент-Экспресс», связывавшей Константинополь с европейскими городами. Турция рассчитывала укрепить таким образом свой контроль над арабскими провинциями империи и расширить сферу своего влияния через Красное море над Египтом, находившимся под британским контролем, а Германия намеревалась построить порт в Персидском заливе, откуда можно было связаться с отдаленными колониями. К началу второй мировой войны железная дорога доходила почти до Диябакыра. Были также протянуты отдельные части этой дороги (Багдад — Тикрит, Багдад — Кут), но в течение войны по разным причинам она так и не была завершена. Линия Рас-уль-Айн — Багдад была той самой, оставшейся незавершенной частью линии Берлин — Багдад, которая была достроена только к 1940 году.

Мы же с Артином собирали топливо в пустыне, довольно далеко от окрестностей лагеря. Собирали колючие кустарники, стебли, засохшие корни. Бывало, что входили в Евфрат, — ловить приносимые водой ветки и доски, стараясь при этом не сталкиваться с плывшими по течению трупами.

Поддаться сну в те дни было равноценно самоубийству, а мы, как и бóльшая часть обитателей лагеря, инстинктивно цеплялись за жизнь, хотя большинство из нас уже не имело ничего, кроме лохмотьев на себе. Все было растрачено или обменено на еду.

Чтобы отогнать сон, сидевшие вокруг костра по очереди рассказывали каждый свою историю, подробности насильственного переселения. Наши истории в основном мало отличались друг от друга, но иногда в те долгие ночи нам рассказывали случаи, приводившие в содрогание прошедшие голгофу истощенные наши тела.

Особенно потрясла нас история, рассказанная Забел. Слушая ее, мы с сестрой, будучи младше всех, ежились, сидя на своих местах, — хотелось ужаться, уменьшиться, оглохнуть, не слышать этих историй. Только тогда я стал понимать молодых армянских девушек — в их числе и свою старшую сестру, — готовых любым способом посчитаться с жизнью, лишь бы не быть обесчещенными.

В их караване, как рассказывала Забел, было около тысячи человек — женщины и дети, несколько престарелых мужчин и мальчики моложе двенадцати лет. Большинство из них шли пешком, погрузив на повозки стариков, детей и больных, а также легкую утварь и пропитание на дорогу. Выйдя из Амасии и пройдя Турхал, они дошли до нашего Зиле.

Караван остановился на ночлег на южной окраине города. Около пятидесяти турок возничих, предоставленных переселенцам правительством Амасии, забрали волов и буйволов и ушли, оставив повозки.

Местные власти Зиле, принимавшие караван, задержали переселенцев на три дня, обещав пригнать новых волов и буйволов.

На третий день на лагерь напала толпа городской черни, возглавляемая группой кюльхан-беев нашего города. Сопровождавшие караван жандармы и не думали препятствовать им. Бандиты ограбили караван, с некоторых даже сняли последнюю одежду. Что же касается группы кюльхан-беев, то они отобрали самых красивых девушек, направо и налево закалывая их беспомощных матерей, пытавшихся спасти своих детей с плачем и воплями.

Среди похищенных была и наша Забел. Вместе с еще тремя девушками она досталась жившему в Сулу Судаке Хаджи Исмаилу, о зверствах которого я был наслышан еще в Зиле. Он был известен своими безобразными выходками на улицах, в особенности в отношении армян. Честные горожане из турок, возмущенные омерзительным поведением Хаджи Исмаила, присоединились к обращению армян к городским властям с требованием наказать и усмирить его. Но он не только продолжал безнаказанно творить бесчинства, пользуясь покровительством властей, но грозился совершать еще худшее.

Мы и наша родня были, к счастью, избавлены от его злодеяний благодаря сводному брату моего отца Тиграну, единственному в городе человеку, которого шайка боялась.

Мой дядя Тигран, завладев после смерти моего деда огромным состоянием, оставил работу, окружил себя группой таких же состоятельных, не нуждающихся в заработке друзей, ездил на охоту на собственном фаэтоне и часто устраивал большие пирушки, тратя огромные суммы и приглашая влиятельных людей из горожан — турецких чиновников и военных. Пользуясь их покровительством, он ходил по городу вооруженным. И сын его, Самвел, мой сверстник, тоже носил оружие. Отец и сын были хорошо известны в городе, так что мальчики с нашей улицы свободно, не боясь турецких мальчиков, ходили в сопровождении Самвела в школу, расположенную довольно далеко в армянском квартале.

Но когда в 1915 году арестовали всех армянских мужчин, и дядю Тиграна в их числе, Хаджи Исмаила уже ничто не сдерживало и в отношении нашей семьи. Он отправил к нам свою мать с предложением отдать ему в жены мою сестру с целью защитить ее. К счастью, нам удалось предотвратить самоубийство сестры. А потом, по совету одного честного соседа турка, мы объявили, что сестра якобы уже помолвлена с его сыном, и таким образом спаслись от преследований Хаджи Исмаила.

Собрав около двадцати девушек в ходе бандитских нападений на караваны депортируемых, Хаджи Исмаил устроил гарем в своем доме, причем делил девушек с девятью членами своей шайки.

Забел рассказывала не все о том, какому неописуемому унижению подвергали невинных девушек потерявшие человеческий облик злодеи, но, с другой стороны, пройдя через все эти испытания, она утратила стыдливость скромной девушки и, уступая настоянию слушателей, рассказывала подробности:

«На столе бывало много водки и вина, а в стенной печи постоянно жарились шашлыки. Кроме членов шайки присутствовали трое музыкантов — кларнет, саз[12] и дапп[13]. Начинали с еды и питья без меры, причем нас заставляли пить вместе с ними. Хаджи выбирал двух девушек для себя, а остальных делили между собой по жребию другие члены шайки, иногда и музыканты. По приказу Хаджи гасили верхний свет, и зал освещался только огнем в печи, где жарились шашлыки. Потом нас отпускали и приказывали танцевать обнаженными перед ними. Мы плакали, целовали им ноги, умоляли избавить хотя бы от этого, но они сами снимали с нас одежду и запирали ее в стенной шкаф. Снова зажигали свет, и мы танцевали, плача и стеная, стараясь прикрывать наготу руками. Отказывавшимся танцевать, Хаджи прижигал раскаленным шампуром тело. Запах паленого человеческого тела смешивался с запахом шашлыков на огне, а друзья Хаджи восторженно рукоплескали его подвигам. Обезумевшие от боли и страха. потеряв чувство стыда, мы танцевали, пели, выполняли все их прихоти, а они, пьяные и озверевшие, изощрялись в непристойностях, смеялись, хлопали в ладоши, бранились и требовали продолжать, пока мы не падали без сознания. Это продолжалось часами. Когда мы падали на пол, они снóва гасили свет и с новым пылом накидывались на нас».

Забел рассказывала и более страшные истории:

«Однажды ночью Хаджи Исмаил, напившись, рассказывал друзьям о своих «подвигах», описывал в подробностях, как насиловал малолетних армянских девочек, утверждал, хвастаясь своей красотой, что ни одна девочка якобы не сопротивлялась ему, все отдавались ему с готовностью. Друзья, насмехаясь, прерывали его, спрашивая о пощечинах, царапинах и укусах, доставáвшихся ему при этом, а пьяный Хаджи, задетый их недоверием, говорил, что они трусы, недостойные быть в его шайке. Подстегнутый насмешками друзей, Хаджи решил показать им свою изобретательность и выбрал для этого Зварт, которая была не только самой красивой из нас: будучи родом из состоятельной семьи, она была образованна, хорошо воспитанна, выделялась среди остальных изяществом манер. Совершенно потерявши стыд, Хаджи, заставлял ее выполнять все его требования, несмотря на то, что она была уже в полуобморочном состоянии. Он требовал, чтобы она пела, танцевала, целовала... Зварт, потрясенная бесстыдством Хаджи, набросилась на него, как дикая кошка, и стала царапать ему лицо. Растерявшийся поначалу Хаджи одной рукой защищал лицо от неожиданного нападения, а другой достал кинжал и стал закалывать ее, пока она не упала на пол, истекая кровью. Музыка и веселье прекратились, все стояли в оцепенении, глядя на Хаджи, окровавленное лицо которого было

---

[12] Саз — струнный щипковый инструмент. Различные его варианты распространены на Кавказе, в Закавказье и на Среднем Востоке.

[13] Дапп (даф, хавал) — ударный инструмент, увешанный бубенцами бубен с узкой деревянной обечайкой, натянутой мембраной.

изуродовано до неузнаваемости. А в нескольких шагах от нас лежало бездыханное тело нашей подруги. Мы решили последовать ее примеру и так же покончить с собой, чтобы избавиться от страданий и унижений. Назначенная надзирать над нами турчанка подружилась с нами и очень сочувствовала. Заручившись нашим обещанием не выдать ее членам шайки, которые уже дня два не появлялись у нас, она сообщила, что, возможно, они собираются сдать нас властям в соответствии с изданным указом. Через неделю, действительно, стали один за другим приходить члены шайки. Каждый уводил двух девушек, чтобы передать их властям. Хаджи среди них не было. Один из его помощников забрал меня и девушку по имени Лусик, привел нас в то место, где нас похитили. Там стоял караван армян из Зиле, готовый к отправке. Он сдал нас представителю властей, который, в свою очередь, поручил нас одной женщине, с тем чтобы та вернула нас родственникам в Каркишли».

Я и сам бывал свидетелем многих случаев, описанных Забел: уводили не только девочек из каравана, шедшего из Амасии через Зиле, но и почти всех мальчиков пяти-шести лет якобы с целью спрятать их.

Выселение из нашего города началось с армянского квартала: отправляли два или три каравана в неделю, в зависимости от количества повозок, собранных из окрестных деревень. Повозки предоставлялись старикам, детям и больным. Я слышал объявление глашатая, что похищенные девушки переданы властям. Хаджи Исмаил же исчез еще до нашего выхода из Зиле; говорили, что он бежал из города, якобы преследуемый властями. Моя мать приписывала это своим молитвам, сестра же была рада, что избавилась от него.

Когда мы вышли из Зиле с предпоследним караваном, каймакам[14] поручил моей матери двух девочек, моих сверстниц, из Амасии. Их нужно было довести до Каркишлы, где были собраны десятки тысяч депортируемых армян из армянонаселенных мест губернии Себастия. Власти отняли у них всех девочек и мальчиков в возрасте от пяти до пятнадцати лет. Чтобы спасти нас от такой участи, моя мать спрятала нас с сестрой в мешки, навьюченные на осла, нанятого специально для этой цели. Двух девочек она передала под попечение одной их землячке и присоединилась к каравану, шедшему в направлении Малатии.

За более чем четыре месяца нашего совместного быта в лагере я наблюдал за Забел. Она не только лишилась всяких признаков женственности, но приобрела ловкость и хватку звериной самки, и это внушало мне страх. Причиной такого ее преображения были обстоятельства, а также ее ночные встречи с жандармами за кусок хлеба. Было видно, что она была когда-то довольно привлекательна, но жизнь совершенно преобразила ее.

Положение в необъятном лагере Дейр эз-Зора изо дня в день становилось все более ужасающим. Большинству совершенно нечего было есть — даже корней растений уже не было. Не меньшим злом стали ночные холода: днем нам еще удавалось как-то согревать на солнце наши покрытые кожей кости, но те, у кого не было ни топлива, ни покрывал, умирали ночами от холода.

Однажды, перед Новым годом, когда холод ужесточился, мы, израсходовав уже в полночь обычный запас топлива, встали перед угрозой смерти. Смелая Забел предложила решить по жребию, кто должен достать топливо. К счастью, жребий пал на Арута, который был самым отчаянным из нас. Он сейчас же исчез в темноте, отправившись выполнить задание группы. Не прошло и получаса, как он вернулся с мешком, полным книг в кожаных переплетах. Нашей радости не было предела: мы думали только о нашем спасении и даже не спросили его, где и как он достал книги.

Люди из ближнего окружения подобрались поближе к нашему костру. Мы перестали дрожать и скрежетать зубами, и, чтобы скоротать время, меня попросили читать отдельные листы из принесенных книг. Хорошо помню, это

[14] Каймакам — начальник каза, административной единицы в Османской империи, входящей в состав вилайета, что соответствует нынешнему ильче: «уезд, район».

были исторические и религиозные книги, написанные на грабаре[15]. Последние, возможно, представляли большую ценность, так как содержали свидетельства о прошлом армянского народа. Кто-то, желая спасти эти книги, дотащил их до Дейр эз-Зора вместо пропитания того же веса для сохранения жизни — своей и своих близких.

Как же горько мне думать теперь, что с истреблением значительной части нации освобожденный армянский народ и его знаменитый Матенадаран[16] лишились тысяч томов, представлявших культурную ценность, но погибших вместе с их владельцами, уничтоженными в Дейр эз-Зоре...

Встав с наших мест с рассветом и осмотревшись, разминая наши онемевшие тела, мы были потрясены увиденным. Лагерь превратился в кладбище незахороненных трупов. Десятки тысяч тел — прижавшиеся друг к другу матери с детьми, родственники и земляки, собравшиеся в группы, отдельные люди, не смогшие сопротивляться холоду своими больными и измученными, голодными и нагими телами, — лежали бездыханные повсюду. Эти кучи и скопления трупов образовались, вероятно, оттого, что люди прижимались друг к другу, обнимались, чтобы согреться. Иные, по-видимому, пытались добраться до землянок, но немногим это удалось.

Это зрелище настолько потрясло меня, что, потеряв рассудок, не зная, что делать, покинув от ужаса сестру, я бежал по лагерю, сам не зная куда, чтобы не видеть направленные на меня взгляды мертвецов, не слышать раздирающих душу предсмертных вздохов и стенаний умирающих. Я бежал долго, но не находил выхода из лагеря, лишился зрения и почему-то громким криком призывал на помощь поднимавшееся на горизонте солнце.

В тот же день глашатаи объявили, что в помощь уже существовавшим специальным группам могильщиков управление лагерем создает новые. Трудоспособным людям предлагали работать в них. В качестве оплаты обещали по одному хлебу в день, а также одежду и вещи умерших. В лагерь прибыли также многочисленные рабочие подразделения армии, чтобы рыть новые ямы для общих могил.

Движимые желанием получить хлеб, в работу групп могильщиков впряглись все, кто еще способен был шевелиться. Число могильщиков достигало тысяч, но количество трупов увеличивалось изо дня в день. Оставшиеся в живых, потерявши человеческий облик, нападали в звериной ярости на вновь прибывающие караваны и пожирали пригнанных ими ослов, лошадей, мулов, собак, раздирая их живьем. Сильные хватали целые куски, слабым же оставалось, лежа на земле, поглощать в беспамятстве смешавшуюся с землей кровь.

В те дни, вследствие ужесточения карантина (для этого было увеличено число сторожевых постов), еды не было уже никакой, кроме раздираемых животных и продаваемой могильщиками части получаемого ими хлеба (подорожавшего до четырех меджидие) тем, у кого еще оставались деньги.

Сторожевой пункт, стоявший на берегу, возле каменного моста, намеренно убрали, перенеся его к месту стыка с деревянным мостом. Доступ на часть моста, с половину ширины реки, был свободен: тем, кто хотел избавиться от ада повальной человеческой бойни, была предоставлена возможность прекратить свое существование более достойным и менее мучительным способом — добровольно отдавшись Евфрату.

В те дни Евфрат, берущий свое начало на Армянском нагорье, как будто встрепенувшись от увиденного, поднялся и помутнел, но безропотно принимал в свое лоно своих сыновей и дочерей — матерей и детей, стариков и больных — тысячами в день.

Состояние лагеря описать невозможно. Стоны умирающих, душераздирающий плач детей, распластанных на телах матерей, вздохи больных, выра-

---

[15] Грабар (*арм.* «письменный») — так принято называть древнеармянский язык.

[16] Матенадаран (от *арм.* «хранилище рукописей») — Институт древних рукописей, известный своим большим собранием армянских рукописей.

жение глаз живых скелетов, передвигавшихся, как тени, визг раздираемых живьем животных, дикие возгласы живодеров, упорствовавших в своем стремлении выжить, и обволакивающий все это гнилой трупный смрад — вот как выглядел кошмар, в котором значительная часть трехтысячелетней нации обращалась в груды трупов...

В те страшные дни наша группа выжила благодаря тройке добытчиков под руководством Арутюна. Днями и ночами они втроем участвовали в захвате и разделе животных и благодаря своим согласованным действиям всегда возвращались с добычей — кровавыми кусками мяса, ногами, легкими разодранных животных. Как разъяренные звери мы набрасывались на еду и, получив каждый свою долю, с жадностью пожирали клочья сырого мяса и грызли кости. Около двух недель мы влачили свое полуживое существование таким образом.

За эти две недели лагерь уменьшался день за днем: оставшиеся в живых перемещались с окраин в центр, частично освобожденный от трупов тысячами могильщиков. В последние дни, возможно, по распоряжению властей, не прибывали новые караваны, а с ними и животные.

В последующие годы, ознакомившись с опубликованными документами, я узнал, что верховный палач Талаат-паша, узнав от своих осведомителей о положении дел в Дейр эз-Зоре, выразил свое недовольство тем, что истребление ссыльных происходит недостаточно эффективно, и заменил руководителей местной власти... Но, не довольствовавшись этими мероприятиями, 1 декабря 1915 года глава государства отправил местным властям телеграмму с открыто сформулированным приказом: «Переселение армян следует понимать как истребление. Требую соответствующих действий»[17].

Когда холодные и ветреные ночи сменились более мягкой погодой, глашатаи объявили, что проводится регистрация выживших по местам их первоначального проживания.

Строжайший карантин еще не был снят, но объявление о переписи пробудило в нас новые надежды, благодаря чему начавшиеся было волнения в лагере заметно утихли. Кроме того, дневную норму хлеба для могильщиков удвоили, а число их увеличили, привлекши к работе новых людей из тех, что еще были способны двигаться, так что цена на хлеб для тех, кто имел деньги, пала до полмеджидие.

После объявления регистрации люди, поверив, что это делается с целью вернуть их в родные места, стали группироваться земляками и составлять списки — каждая группа под руководством одного человека. В те дни состав руководства лагеря был восполнен значительным числом арабов, говоривших немного по-турецки. На работу были приняты также несколько десятков армян, представлявших армянонаселенные губернии и города империи.

Из армянского населения нашего города Зиле, составлявшего около четырех тысяч человек, до Дейр эз-Зора дошло сорок два человека, а в дни переписи оставалось десять, то есть тридцать два человека умерли уже в Дейр эз-Зоре от лишений и эпидемий. Из десяти человек в лагере находились только четверо: мы с сестрой, Артин и Искуи. Одна очень красивая девушка из нашего города, приняв ислам, вышла замуж за одного из начальников полиции лагеря и взяла с собой свою мать. Благодаря посредничеству этой девушки и помощи ее мужа еще четверым нашим землякам — двум женщинам с детьми — удалось выбраться из лагеря и найти убежище в ближайшем арабском поселении.

Из нас же четверых старшей была Искуи, но она была безграмотной, так что обязанность составления и предъявления нашего списка была возложена на меня. Кроме нас четверых, живших в лагере, я включил в список вышеупомянутых шестерых земляков, имена которых были известны Искуи.

---

[17] Цитируется одна из многочисленных телеграмм, направленных Талаат-пашой ведомству по депортации в Алеппо, сохраненных секретарем ведомства Наим-беем и опубликованных позже.

Когда я явился со своим списком в контору, то руководитель сотрудников армян, священник из Себастии, решительно отказывался принять его, требуя, чтобы явился самый старший из взрослых, представленных в моем списке.

Я не знал цели проводимой переписи, но допускал, что выживших людей собираются вернуть в родные места, поэтому, не желая выдать отсутствующих, всячески добивался, чтобы мой список был принят, уверял священника, что, кроме Искуи, все старшие больны и не могут явиться, а Искуи не может представлять наших земляков по причине безграмотности.

Священник никак не уступал, а я, не зная, что еще придумать, и ужасаясь перспективе остаться в Дейр эз-Зоре, громко кричал и плакал, мешая работе конторы. На поднятый мной шум, подошел чиновник араб. Выслушав мои объяснения на арабском языке, он распорядился принять мой список, с тем чтобы проверить его в последующие дни.

После того как были собраны списки, мы несколько дней жили надеждой вернуться на родину. Казалось, отчасти забыли про голод, довольствовались мутной водой Евфрата.

Мы еще больше утвердились в наших предположениях, когда власти стали раздавать хлеб: всем по одному двухсотграммовому хлебу в день на душу, а могильщикам и сотрудникам вдвое больше.

Радости нашей не было предела. Я получал десять хлебов в день, еще два хлеба получали Забел и Арутюн, состоявшие в списке своих земляков, так что шесть членов нашей группы, имея двенадцать хлебов, то есть по два хлеба на каждого, были бесконечно счастливы. Шесть хлебов, предназначенных нашим землякам, мы им отдать не могли, так как не знали, где они находятся.

На четвертый день священник, следуя распоряжению начальника-араба, потребовал, чтобы я представил ему людей из моего списка для проверки. Нам пришлось словчить, чтобы не лишиться хлеба. Найдя двух женщин с детьми соответствующего пола и возраста, мы уговорили их выдать себя за выходцев из Зиле, обещав им за это по одному хлебу. Предварительно снабдив их необходимыми сведениями, мы пошли восьмером к священнику, который, проверив приведенных мной людей и выслушав мое объяснение об отсутствии еще двоих человек из десяти, согласился принять список из восьми человек и удовлетворился этим.

Не только тогда, в Дейр эз-Зоре, многие из нас не понимали этих перемен в политике властей, но позже, просматривая имевшуюся литературу, я не нашел свидетельств об этом эпизоде. Вряд ли местные власти посмели бы сделать это самовольно; конечно, должно было быть распоряжение сверху. Возможно, в те дни ожидалось прибытие в Дейр эз-Зор представителей каких-нибудь иностранных государств и турецкие власти хотели показать положение армян не в наихудшем виде, или просто подготавливали факты для оправдания своих действий в будущем. Возможно, опасались распространения эпидемических болезней на окружные поселения и город Дейр эз-Зор, ведь десятки тысяч незахороненных трупов, несмотря на принимавшиеся меры по изоляции лагеря, представляли собой большую опасность.

Могильщики, заинтересованные в получении имущества умерших, в первую очередь уносили те трупы, при которых были вещи или одежда, годные для обмена. Умершие же в лохмотьях долго оставались лежать в пределах лагеря. Местное руководство, опасаясь заразы, не контролировало работу могильщиков.

Раздача хлеба была прекращена, но карантин соблюдался, вследствие чего начались новые волнения. По слухам за южной границей лагеря находились какие-то арабские поселения. Надеясь добраться до них, группы женщин с детьми — малолетними и юношеского возраста — шли, потерявши рассудок, нарушая границу лагеря, навстречу смерти под залпы винтовок охранников, переступая через тела раненых и убитых. На линии столкновения с солдатами и со штыками образовывались баррикады из человеческих тел. Мало ко-

му удавалось пройти границу, и неизвестно, какая их ожидала судьба на той стороне.

В конце января 1916 года в Дейр эз-Зоре оставалось не более десяти процентов западных армян. В отчаянной борьбе за жизнь эти люди стали наконец понимать, что их предводители избрали неверный путь. Напрягши силы, они прилагали отчаянные усилия, тщась спасти последние остатки нации от тотального истребления, будучи уже обезоружены, пройдя крестный путь по маршрутам депортации, пережив геену Дейр эз-Зора, превратившись в тени человеческих существ...

Старшие юноши нашли способ добираться до города. Небольшими группами они перебирались ночью на другой берег Евфрата, цепляясь за железные канаты под мостом, и выходили в город, где покупали еду на деньги, еще имевшиеся у некоторых узников лагеря.

Вспоминая сейчас, когда пишу эти строки, как мы пробирались под мостом в густую ночную тьму или в предрассветное время, пока охранники зевали, когда восстанавливаю в памяти этот почти полукилометровый, обращенный нами в реальность волосяной мост из сказок нашего детства, наше пренебрежение опасностью быть пристреленными или сорваться и упасть в реку, что случалось с десятками из нас, — покрываюсь мурашками, не верю собственной памяти, мне кажется, что я вспоминаю сновидение. Но то была действительность. Как и многие другие, я перебирался более десяти раз на другой берег левой протоки Евфрата по мосту Дейр эз-Зора, цепляясь руками за связывающие берега реки железные канаты, поддерживающие паромы. Это занимало несколько часов: мы продвигались в кромешной тьме, вися над обширной темной и зловещей водной гладью, попеременно переставляя руки, подбадривая и остерегая друг друга, считая все переходы, один за другим, и таким же образом возвращались на следующий день — знаете, ради чего? Только ради того, чтобы, добыв немного хлеба, продлить на несколько дней наше никому тогда не нужное существование.

После перехода через левую протоку нужно было пройти еще второй железный мост через правую протоку реки, охраняемый третьим сторожевым постом.

Не могу не упомянуть доброту и благородство арабов: не было ни единого случая или попытки выдать нас жандармам, несмотря на то, что общение с ссыльными было запрещено под угрозой виселицы.

Наши ночные вылазки через мост были, однако, замечены охранниками, и некоторые из шедших перед нами групп были расстреляны на месте, попавшись в ловушку. На следующий день нижняя часть моста была заграждена, и был поставлен дополнительный сторожевой пост с собаками. Снова началась повальная голодная смерть.

Мы, дети и юноши, выходили днем и шли, подобно овечьим стадам, в сторону пустыни, не охраняемой солдатами, и, отдаляясь от лагеря на десятки километров, питались уже появлявшимися редкими зелеными ростками или найденными в песке корнями.

Возвращаясь после полудня в лагерь и утолив жажду водой из Евфрата, рассаживались возле каменных арок моста, грели свои изнуренные тела на солнце и пытались очищать наши лохмотья от гнездившихся в них бесчисленных вшей.

Однажды, когда мы грелись на солнце у моста, нашу вереницу сирот оцепили жандармы. Наиболее проворные успели выскользнуть из окружения, но солдатам удалось схватить около тысячи детей. Нас разделили на группы, провели через мост в сопровождении солдат и, доставив в Дейр эз-Зор, заперли в каком-то помещении. Из нашей группы в окружение попали только мы с сестрой, остальных четверых в момент прихода жандармов с нами не было. Несмотря на то что нам дали по одному хлебу, мы были очень напуганы, оказавшись в заключении, и встревожены, ничего не зная о намерениях властей.

Жандармы и сопровождавшие нас чиновники были турки. После того как мы съели хлеб, нас собрали во дворе.

Чиновник на литературном турецком языке выразил сожаление по поводу нашего положения, затем обрушился с обвинениями по адресу наших родителей, потом похулил христианство и армян, после чего сообщил, что наиболее способные из нас будут отобраны, обращены в порядке благодеяния в ислам, отправлены на учебу в Германию и таким образом спасены от постановленного для армян всеобщего истребления.

Помещение, где мы находились, было заранее подготовлено. Спали мы на каменном полу расположенных по четырем углам квадратного дворика комнат, укрываясь своими лохмотьями. Кроме ежедневно получаемого одного хлеба мы имели возможность напиться воды из поставленных во дворе десяти бочек и нескольких жестяных чанов, которые каждый день заполнялись принесенной из Евфрата водой.

Казалось, получая один хлеб в день и живя в крытом помещении с просторным двором для игр, мы находились в лучших условиях, чем прежде, но многие из нас были недовольны своим положением и подумывали о побеге. Однако наши «благодетели» не забыли заложить каменной кладкой все второстепенные выходы из нашего приюта, оставив только один вход, охраняемый сторожами.

Мы никак не могли смириться с нашим новым положением, не отличавшимся от тюремного заключения. Кроме того, мы не испытывали доверия к данным нам обещаниям: за свою недолгую жизнь все мы успели понять, что от турецких властей нельзя ожидать гуманности, да и были наслышаны от своих родителей об их коварстве и подлости. Несколько попыток побега совершенных группами детей, потерпели неудачу. Нужно было попытаться сбежать в одиночку. На третий день нашего заключения я уговорил сестру позволить мне бежать одному, поклялся ей могилой нашей матери, что она останется без меня недолго, что я вернусь за ней через две недели и вытащу ее из тюрьмы.

Получив ее согласие, я пошел с ней к сторожам, показал им сестру и сохраненный на черный день один куруш, просил с детским лукавством их разрешения сходить в ближайший магазин за едой. Сестра же сказала им, что останется в приюте в качестве гарантии моего возвращения.

Сторожа поверили нам и отпустили меня, попросив принести им табаку и папиросной бумаги на пол моих куруша.

Я купил еды на свой куруш и до полуночи скрывался в роще, боясь быть пойманным. А когда на дорогах прекратилось движение, я вышел на берег, прошел — на этот раз в одиночку — известным мне путем через оба моста и даже через нижний сторожевой пост, не разбудив охранников и усмирив двух собак хлебом. Придя в лагерь и дойдя на рассвете до логова нашей группы, я очень обрадовал моих друзей своим возвращением.

В последние дни наш товарищ Артин страдал душевным расстройством: он не так боялся смерти, как ужасался, что может оказаться в общей могиле. Наши попытки развеять его беспокойство были безуспешны: каждый день на рассвете он убегал из лагеря в бесконечные просторы пустыни.

В нашем убежище Артин всегда спал рядом со мной. После возвращения из приюта, слыша его непрестанный бред во сне, я вспоминал состояние моей двоюродной сестры и боялся, что жить ему осталось недолго. Я боялся и за свою жизнь, помня о сестре, все еще остававшейся в приюте и нуждавшейся во мне.

Разговаривая во сне вслух, Артин не просто мешал мне спать: он говорил о переселении, об ужасах Дейр эз-Зора так, как если бы рапортовал начальству свои наблюдения, и хоть я и сам видел своими глазами все то, о чем он говорил, слышать это от ополоумевшего спящего друга было невыносимо страшно, и я не смыкал глаз ночами, скрежеща от страха зубами.

Во сне Артин постоянно просил — правда, я не понимал, кого, — чтобы после смерти его похоронили либо отдельно от всех, в пустыне, либо же предали волнам Евфрата.

Бродя по пустыне, мы первым делом наблюдали рассвет. Перед нами вставало солнце, которое казалось очень близким. Не знаю почему, возможно, нас так настраивал вид пустыни, мы вставали на колени перед солнцем и трепетно, со слезами на глазах, в полном одиночестве, при отсутствии каких-либо живых существ, молили его с истинной верой о помощи и спасении.

Вера в солнце поддерживала Артина в нормальном состоянии до полудня, мы вместе находили и ели свежие ростки зелени и выкопанные в песке корни. Но в полдень он совершенно менялся, не слушал меня и в состоянии безумия бежал в сторону общих могил. Я был вынужден следовать за ним. Стоя часами у края могильного рва, он рассматривал трупы — тысячи трупов, — как будто искал среди них кого-то из близких или родную мать. Потом переходил к следующему рву, и так — от одного рва к другому. А их было больше сотни.

Вынужденный идти за ним, я тоже рассматривал эти огромные, жуткие общие могилы.

Чтобы описать этот истинный ад с сотнями тысяч тел, изуродованных нечеловеческими муками и голодом, этой жути, невыносимой для зрячих человеческих глаз, нужно обладать гением и зрелостью Данте. Кроме тех, кто разделил нашу судьбу, и в первую очередь тех, кто хоронил своих родных, вряд ли когда человеческим глазам доводилось видеть такое — это было бы равноценно самоубийству.

Вот почему эта небывалая бойня, описание этого огромного кладбища нескольких сотен тысяч армян в Дейр эз-Зоре отсутствует в сообщениях и рапортах иностранцев. Что же до армянских авторов, то, полагаю, описания очевидцев все еще остаются в рукописях.

Это пространное общее кладбище Дейр эз-Зора на левом берегу Евфрата, тянущееся к югу от моста на расстоянии нескольких километров, недалеко от берега... Размеры общих могил были более пятидесяти шагов длиной и вполовину этого шириной, глубиной же с человеческий рост, эти рвы, рядами следовавшие один за другим, занимали десятки гектаров песчаной площади.

Прошли десятки лет, но и сейчас я содрогаюсь, вспоминая это чудовищное зрелище — так глубоко оно врезалось в мою память. Такое недоступно человеческому рассудку.

Я много думал в последующие годы, почему власти не покрывали эти могилы песком, оставляли открытыми, с разлагавшимися на солнце трупами. Вероятно, это делалось не без умысла: во-первых, зараженный воздух ускорял смерть остававшихся еще в живых людей, во-вторых, расчет делался на то, что с годами воды Евфрата будут смывать половодьем, уносить человеческие останки и рассеивать на просторах нижнего Междуречья, уничтожив таким образом следы сотворенного злодеяния.

В феврале 1916 года к уже распространенным в лагере инфекционным болезням добавились кровавые поносы. Кроме некоторой части прибывавших из приграничных с Сирией местностей, еще имевших кое-какие запасы еды, большинство людей стали питаться уже появлявшимися в пустыне растениями и корнями этих растений. Последовали повальные поносы, многие пухли и умирали, вероятно, отравленные ядовитыми растениями.

Около ста тысяч оставшихся в живых людей достигли высшего предела страдания: повсюду царили апатия и отчаяние, прекратились даже попытки спастись бегством, прорываясь через охрану. Каждый жил только самим собой, забыты были семейные, родственные, дружеские, земляческие, национальные связи. Лежа или на ногах, все с нетерпением ожидали спасительной смерти. Более решительные из нас и те, что еще могли передвигаться, сами шли навстречу смерти, бросаясь в реку с моста или с берега.

В таких крайне отчаянных обстоятельствах все еще продолжали свою работу несколько тысяч могильщиков — способные передвигаться пожилые мужчины, мальчики старшего юношеского возраста и женщины, — которые переносили тела умерших в общие могилы за один хлеб в день и за надежду быть похороненными отдельно от общих могильных рвов.

В марте 1916 года снова появились караваны. В отличие от прежних, эти шли не прямо от своих родных мест, но от городов и местечек северной Сирии — от Халеба, Ракки, Масканы, Джельбиде и других лагерей для депортированных армян. Вновь прибывшие мало отличались от нас: борясь за существование на протяжении месяцев, они уже истратили все свои средства. Пределы лагеря с приходом новых караванов почти не менялись, так как число умиравших превышало число вновь прибывавших. Местное управление частично сняло карантин, возможно, с целью понизить уровень смертности. Снова возник небольшой рынок, куда окрестным кочевникам и торговцам из города разрешалось приносить овощи и продукты на обмен.

Несмотря на то, что нашей группе удавалось как-то содержать себя благодаря зелени и просу, приобретаемым за посреднические услуги, я очень беспокоился, так как истек срок, в течение которого я обещал освободить сестру, и я мучился, не имея никаких сведений о ней.

Однажды вечером я возвращался в нашу берлогу не обычным путем, а через другой проход. В темноте я услышал из палатки женский голос, молящий дать воды. Вспомнив предсмертные часы своей матери, я зашел в палатку. Женщина была при смерти. Передо мной лежал почти скелет, но я был поражен сходством этой женщины с моей матерью. Почувствовав мое присутствие, она с трудом прошептала: «Воды...»

Я подал ей медный кувшин, стоявший возле ее постели. Она движением головы дала мне понять, что кувшин пуст. Растерявшись еще больше, я тратил минуты на разрешение взять кувшин и, получив ее согласие кивком, побежал к берегу. Палатка стояла почти в центре лагеря, недалеко от землянок, шагах в пятистах от берега реки. Я вернулся минут через десять и приблизил кувшин к ее губам, но она только глядела на меня... Я не понимал, почему она медлит. Не помню, сколько я простоял в таком состоянии, когда вдруг, посмотрев ей в глаза, ужаснулся ее взгляду, направленному на меня, и понял, что она мертва. Она была так похожа на мою мать, что я застыл на месте, не в состоянии бежать, и, ничего не соображая, только громко звал на помощь...

Зашедшие в палатку люди — это были, как я понял потом, могильщики — меня подбодрили, сказали, указав на вещи и одежду в палатке, что мне повезло, а тело предполагаемой тети положили на одеяло, под которым она лежала, и, взявшись за четыре угла, вышли из палатки, оставив меня там одного.

Уже немного пришедши в себя после их ухода, но все еще не зная, что делать дальше, я оставался в палатке и ждал появления какой-нибудь незнакомой женщины или родственницы умершей, возможно, проживавшей с нею в палатке.

Довольно долго я оставался в палатке в напряженном ожидании. Уже совсем стемнело, но никто не приходил, и я решил тайком добраться до нашей берлоги и посоветоваться с членами группы о дальнейших действиях.

Мы осматривали палатку, стараясь не шуметь, чтобы не привлечь к себе внимания...

В течение часа мы перевезли все из палатки, оставшись незамеченными в темноте. Решили, что утром расскажем нашим соседям, что я нашел свою тетю, проживавшую в прошлом в Себастии, что она была при смерти и, скончавшись, оставила мне свою палатку и все имущество.

Первым делом мы стали искать еду и нашли около килограмма смешанного с маслом меду в маленьком горшке и около десяти штук сухарей в мешочке. Подобно голодным волчатам поглотили мы нечаянный деликатес. По праву наследника я оставил сестре два сухаря и немного меду на дне горшка.

Больше всех радовался я. Меня мало волновало, была ли покойница моей тетей или посторонней женщиной: главное, нам достались средства к пропитанию более чем на месяц.

Ночью, увлеченные вкусной едой, мы не очень внимательно рассмотрели вещи, попавшие к нам в руки, но уже знали, что это были медные котлы,

тарелки, ножи, ложки, вилки, мешки с одеждой и обувью, а также одна смена постельного белья.

Каждый день мы обменивали что-нибудь из нашего имущества на лагерном рынке и обеспечивали себе таким образом сносное существование. Попытки продать на рынке доставшиеся нам вилки, ножи и ложки не удались: не только кочевники, но и приходившие из города мелкие торговцы были незнакомы с этими предметами, а это были вещи хорошего качества, возможно, серебряные или посеребренные. Я хотел продать их, чтобы на вырученные деньги освободить сестру из приюта, и обдумывал возможности выбраться в город. Мы с Арутюном предложили взятку начальнику охраны на сторожевом посту, стоявшем в середине моста. Он обещал пропустить нас в момент прибытия очередного каравана, когда мы смогли бы пройти незамеченными.

Продав за бесценок кое-что из наших вещей, мы набрали двадцать курушей на взятку и каждый день справлялись у охраны о прибытии нового каравана. Не прошло и недели, как прибыл новый караван, и мы с Арутюном, заплатив деньги начальнику охраны и смешавшись с вновь прибывшими, от которых мало отличались, легко прошли через сторожевые посты и вынесли с собой имевшиеся у нас столовые приборы и еще кое-какие вещи.

Нам удалось пройти также через сторожевой пост, охранявший выход с ближайшего к городу моста, подкупив охрану мешочком табака, припасенным для этой цели.

Побродив по городскому рынку, мы нашли магазин, в котором торговали товарами, подобными нашему, и показали хозяину наши вещи. Вначале он опасался, что они могут быть краденными, но потом, поверив нашим клятвам, а также, польстившись на низкую цену, согласился заплатить сто курушей за тридцать шесть ножей, вилок и ложек.

Положив сто курушей в карман, я воспрял духом, забыл с детским простодушием о своем убогом сиротском положении, даже о том, что был голоден, хотя кругом продавалась разнообразная еда, и, договорившись с Арутюном о месте встречи, направился к приюту, спеша освободить сестру.

Дорогой я предавался мыслям о том, как же обрадуется моя сестра, увидев меня в новой одежде и услышав звон ста курушей в моем кармане. Забыв о завтрашнем дне и наших бесконечных заботах, я думал только о том, что настало наконец время, когда я могу купить ей на рынке разнообразных пирожков и сладостей, насытить ее после месяцев голодания. На полпути, однако, на смену радостным мыслям, стали приходить тревожные предположения. Ведь прошло уже больше месяца как мы расстались, а у меня за это время не было никаких сведений не только о сестре, но и о приюте. Меня забирала дрожь при мысли о том, что, возможно, ни сестры, ни приюта уже нет на месте. Дойдя до места, получив без труда разрешение охранников, я вошел внутрь и ужаснулся жалким состоянием детей.

Пройдя в поисках сестры по комнатам, я убедился, что дети были в гораздо более тяжелом состоянии, чем месяц назад: не только их лохмотья обветшали еще больше, но заточение ввергло их в полное уныние.

Меня уже трясло от страха, когда я наконец нашел сестру в укромном уголке двора. Она стала вдвое меньше и совершенно сникла. Сидя на солнце, она счищала с себя вшей и не замечала меня, стоявшего у нее за спиной, а я, забыв о том, в каком отчаянии был сам, стоял в оцепенении и плакал от стыда, что оставил ее на целый месяц.

Оправившись, я окликнул ее. Она обернулась, но ничего не соображала от неожиданности. Только когда я в безумной радости схватил ее в объятия, она стала плакать.

— Почему ты опоздал, Оваким? Меня били старшие мальчики, отнимали мой хлеб, у меня не было из чего воду пить, я каждый день плакала, ждала. Ты же обещал вернуться через неделю, а возвращаешься только сейчас. Неужели забыл обо мне?

Когда мы шли, держась за руки, к выходу из приюта, сестра вдруг отпустила меня и побежала назад. Я пошел за ней, посмотреть, в чем дело. Она подняла с земли какую-то крышку от жестяной коробки на том месте, где сидела, когда я нашел ее, и бережно спрятала за пазуху. Я просил ее выбросить ненужную вещь, но она не соглашалась, твердя, что ей не из чего воду пить. Я достал этот кусок жести у нее из-за пазухи и выбросил, а выпавший вместе с ним ломтик черствого хлеба отдал первому встречному сироте.

Мне не удалось уговорить охранников выпустить нас с сестрой из приюта. Я был вынужден прибегнуть к обману: сказал, что хочу вывести сестру в город на два часа, чтобы покормить ее, и оставил у них в качестве залога пять курушей. Выбравшись таким образом на волю, мы с сестрой пошли на рынок, поели разных пирожков и фруктов, о которых мечтали месяцами.

Сестра была не только поражена моей щедростью, но с недетской рачительностью советовала не расточать деньги, напоминая о завтрашнем дне и неминуемых горестях.

За этот месяц разлуки я сильнее полюбил сестру. Как будто желая искупить перед ней вину, я стремился исполнять все ее желания, чтобы вывести из состояния крайней подавленности. Позванивая все время курушами в кармане на радость сестре, я наслаждался ролью опекуна и предлагал ей все новые и новые кушанья.

Встретившись вечером с Арутюном в назначенном месте, мы втроем вернулись с купленными им продуктами в лагерь, в ад, вместо того чтобы, воспользовавшись свободой и имевшейся на руках достаточной суммой, устроиться в городе или в ближайших поселениях. Дальнейшие события, правда, показали, что смерть преследовала армян и за пределами лагеря: после осуществления своего плана в отношении пленников Дейр эз-Зора турецкие власти с планомерной последовательностью выискивали с помощью своей агентуры армян, нашедших прибежище в городе и близлежащих поселениях, и, чтобы не возиться с ними, выводили их группами по ночам и топили в Евфрате руками специально мобилизованных для этой цели банд преступников.

Чтобы вернуться в лагерь, взятку давать не пришлось: мы ведь добровольно отдавались адским мукам, а не бежали от них. Будучи не по возрасту зрелыми, мы, конечно, осознавали, что предаем себя смерти, но, не видя иного выхода, мы, подталкиваемые инстинктом, не хотели избежать судьбы, определенной для наших соплеменников.

Оказавшись снова в нашем логове, увидев нашу палатку, постель, другие вещи, сестра была бесконечно счастлива, а когда Искуи и Забел надели на нее новую одежду, радости ее не было предела. Лохмотья же ее были преданы огню...

Моя сестра, много месяцев спавшая на земле, не могла заснуть от счастья. Лежа в постели вместе со мной, она все время разговаривала, снова и снова целовала меня, извиняясь за то, что думала обо мне плохо, когда плакала ночами, терпела лишения, страдала в ожидании. Она думала, что все это ей снится, поэтому всю ночь не отпускала меня из крепких объятий, боясь снова разлучиться. Не менее счастлив был и я — тем, что не последовал наказу матери бросить сестру и спасти себя, а выполнил обещание, данное сестре, единственному родному человеку на свете, взял ее под свою опеку и мог радоваться ее радости.

Наше положение в последующие дни было значительно лучше, но изо дня в день разрушалась прежняя сплоченность нашей группы. У Забел и Искуи разыгрался аппетит: не думая о завтрашнем дне, они хотели есть несколько раз в день, покупать все, что только попадалось на глаза.

Состояние Артина несколько улучшилось, благодаря нашей относительно благополучной жизни, но он не только не желал участвовать в наших спорах, но, получив свою долю хлеба по утрам, уходил из лагеря, пропадая в глубине пустыни, и возвращался очень поздно, затемно. А уже с марта он спал под открытым небом перед палаткой. Стараясь защитить себя от нападок де-

вушек, я еще больше сблизился с Арутюном. Забел и Искуи очень изменились: настолько распустились, что не упустили бы случая, чтобы наброситься на нас троих, как самки диких зверей, разодрать нас в клочья и отобрать последние оставшиеся у меня деньги.

Мы с Арутюном долго советовались и приняли решение: двадцать курушей из оставшихся у нас денег спрятали, зашив в одежду моей сестры, от остальной суммы избавились в несколько дней, щедро тратя на еду, в последующие дни вынесли на обмен не только всю имевшуюся утварь, но и мою постель.

Былое единство нашей группы исчезло напрочь, каждый заботился только о себе. Нас теперь связывала только палатка, в которой спали все, кроме Артина. Удивительно, но таково вынужденное объединение людей: на пороге смерти наша группа была крепко сплочена, а появившиеся у нас куруши полностью разрушили наше единство.

Мое положение было труднее всех. Дело в том, что если я не отставал ловкостью от других, то сестра моя мало изменилась за месяцы мытарств, так как ей выпала роль сторожихи наших вещей в лагере. В свои десять-одиннадцать лет она была совершенно беспомощна и вряд ли могла бы поддерживать свое существование без меня. Арутюн добровольно уступил свою долю от спрятанных нами двадцати курушей моей сестре как малолетней. Несмотря на это, я был крайне озабочен тем, что после того как будут истрачены наши последние двадцать курушей, мне придется содержать сестру в одиночку, без помощи группы.

День за днем мы с сестрой уединялись вдвоем вдали от лагеря, беря с собой наше единственное покрывало, ели очень мало, тратя по полкуруша в день, и вместе обдумывали всевозможные выходы из положения. Однажды, воспользовавшись приходом нового каравана и знакомством с начальником охраны, я перешел мост и выбрался в город через рощу. Целый день ходил я по рынку и по улицам города, расспрашивая арабов, в поисках работы батрака. Я уже довольно прилично говорил по-арабски, но мне отказывали, как только узнавали, что я армянин. Один торговец, услышав мою чистую турецкую речь, согласился взять меня переводчиком и учеником, но, узнав, что у меня сестра на попечении, решительно отказался.

Я не забыл предсмертного наказа своей матери — спастись во что бы то ни стало, хоть в одиночку, но, как ни тяжело было наше положение, сестру бросать не хотел: не только потому, что она была мне утешением как последний родной человек, но потому еще, что стремление сохранить наше совместное существование толкало меня на невероятные поступки. Поэтому, не добившись в городе ничего, я снова добровольно вернулся ночью в адский котел лагеря, в объятия ожидавшей меня в слезах сестры.

Наша группа собиралась вместе только на ночлег. Днем же каждый сам добывал себе средства к существованию. Однажды две молодые женщины дали нам на хранение пару подушек. После их ухода девушки, пощупав подушки, обнаружили в них около двух килограммов копченого мяса, которое своим запахом усилило наше чувство голода. Забыв о всяких нормах взаимоотношений, мы с жадностью съели половину мяса, сочтя это кражей краденого или же — нашей долей за хранение подушек. Правда, девушки снова зашили подушки, вернув им прежний вид.

Но Забел и Искуи не довольствовались копченым мясом: съеденное без хлеба, оно, должно быть, еще больше разогрело им аппетит. Выйдя в полночь из палатки, они пошли попытать счастье в поисках добычи по примеру тех женщин. Мы, мальчики, тоже нередко участвовали в кражах на рынке днем, в открытую, но в данном случае полагали, что нельзя отнимать ночью, украдкой, последний кусок хлеба у голодных и измученных людей, своих же соплеменников. Так что мы не только отказались участвовать в их вылазке, но и советовали отказаться от такой затеи.

Было уже близко к рассвету, когда девушки вернулись с украденной медной посудой. Той ночью я заснул только под утро, но вскоре был разбужен шу-

мом в палатке. Женщины явились за своими подушками и, заметив нехватку, требовали копченое мясо. Забел и Искуи не только не признавались, что мясо съедено, но обвиняли женщин в краже подушек. Те же, в свою очередь, обвиняли нас в краже копченого мяса и указывали на медную посуду, как на доказательство того, что мы воры.

Спор женщин перед палаткой разгорался, подошли другие женщины из нашего окружения, никто не пытался нас примирить. Приходили все новые люди, среди них несколько незнакомых нам женщин, которые, войдя в палатку и опознав свои вещи, еще больше распалили ссору, кто-то хватал кого-то за волосы... Я незаметно вышел с задней стороны палатки и убежал в пустыню.

Я ушел довольно далеко от лагеря и был в безопасности, но очень беспокоился за сестру, как и за остальных товарищей из нашей группы. Я встретил Артина на том месте, где он ежедневно бродил на восходе. Он рассказал, что после моего ухода в палатку пришли жандармы и по настоянию собравшихся людей забрали Забел, Искуи и Арутюна на сторожевой пост для разбирательства. Они конфисковали нашу палатку, но отпустили мою сестру, как маленькую, и даже оставили ей наше покрывало, поддавшись ее слезным мольбам. Сам же Артин оказался среди сторонних наблюдателей, так как не спал в палатке.

Узнав, что сестра на воле, я немного успокоился. Мы бродили все утро с Артином в глубине пустыни, вдали от живых существ, и делились своими наивными рассуждениями. Мне не хотелось возвращаться в лагерь засветло, а Артин снова впал в безумие и убегал от меня в сторону востока. Вероятно, боясь остаться в пустыне один, я несся за ним...

Когда я настиг Артина, он валялся в песке без сознания с пеной у рта. Я стоял возле него и не мог помочь. Он был в бреду, а меня охватил такой ужас, что я завидовал покойникам.

Потом он перестал бредить, стал лизать песок, сохранивший еще ночную влагу. Я понимал, что он страдает от жажды, но не мог ничего сделать: мы были в десяти километрах от реки. Долго он так мучился, потом, немного придя в себя, посмотрел на меня и назвал по имени. Как и многие армяне нашего города, Артин говорил по-турецки, армянского языка не знал, так как в школу не ходил. На мой вопрос, куда он бежал, он ответил по-турецки: «К солнцу...»

Зная, что я грамотный, он считал меня чрезвычайно умным. Голодные и томимые жаждой, мы сидели вдвоем на песках и в присутствии единственного свидетеля — солнца — он задавал мне десятки вопросов, умоляя ответить. Я еще не забыл его вопросы...

— Почему турки истребляют армян?..

— Правда ли, что религия магометан сильнее христианства?..

— Почему солнце, видя ежедневно Дейр эз-Зор, не приходит к нам на помощь?..

— Почему в нашем городе людей хоронили, обернув в саван и отдельно от других, а в Дейр эз-Зоре — тысячами вместе и обязательно обнаженными?..

— Смогут ли лежащие в общих могилах найти своих матерей на том свете?..

— Почему у нас, армян, нет родины, а у греков, болгар есть?..

— Почему многие из армян говорят, как и я, по-турецки, если существует армянский язык?..

Когда Артин немного оправился, он снова вспомнил про общие могилы, умолял меня и взял с меня клятву не отдавать его тело никому после его смерти. В своем безумии он был озабочен только тем, чтобы быть похороненным в отдельной могиле, вдали от общих рвов, в глубине пустыни. Потом вдруг, прервав разговор, направился в сторону лагеря, к общим могилам. Артин остановился на краю первого рва и внимательно рассматривал каждый труп, как будто искал кого-то из родных. Рассмотрев один за другим все лежавшие сверху трупы в первом рве, он перешел ко второму, и так, идя от одного рва к другому, он осматривал все могилы. Артин только к вечеру отошел от мо-

гил, но направился не в лагерь, а снова в глубь пустыни. Я шел за ним в надежде уговорить его вернуться вместе в лагерь, но он не слышал моей мольбы, был совершенно равнодушен. В таком состоянии я его никогда не видел. Он как будто не слышал меня, забыл, что мы земляки, сверстники, друзья. Он медленно шел вперед. Было видно, что это стоит ему больших усилий. Солнце было близко к закату, но я не мог заставить себя бросить его, все надеялся, что смогу привести в чувство и мы вместе вернемся в лагерь.

Мы были довольно далеко от общих могил — зловонный воздух уже не преследовал нас. Артин остановился и, повернувшись лицом к западу, стал внимательно всматриваться в огромное, все гуще багровевшее солнце, заходившее за горизонт там, где находился город Дейр эз-Зор.

Нарушив молчание, он стал разговаривать с собой: «Утром солнце было так близко, а теперь удалилось от нас. Жаль, не смогу уже добраться до него...»

Я обрадовался, что он заговорил, что начинает приходить в себя. Но ошибся: Артин, всегда поражавший нас своей ловкостью, лишился способности передвигаться. Мои попытки помочь ему были безуспешны. Пройдя несколько шагов, он свалился на землю, как сгнившее дерево.

Это была агония. Я стоял один возле своего товарища по мытарствам. Одиночество усилило мой нестерпимый ужас, от страха у меня окаменели ноги. Бессознательно, как будто пытаясь преодолеть страх, я призывал на помощь небеса, не имея никого здесь, на земле. Артин лежал на боку, с глазами, устремленными в темнеющее небо, и, тяжело дыша, повторял: «Воды, воды, воды...»

Уже темнело, а река была далеко, километрах в пяти от нас, да и не в чем было ее нести. Артин страдал в агонии от жажды, а я, его соратник в борьбе за выживание, его земляк, не мог оказать ему самую ничтожную помощь. Впервые сталкивался я со смертью в таком беспомощном одиночестве и испытывал такой ужас, что не в состоянии был бежать: ноги одеревенели, как в страшных снах детства, я стоял и наблюдал кошмарные, казавшиеся бесконечными минуты смерти моего друга.

Артин лежал на земле неподвижно, с открытыми глазами, возможно, уже одеревеневший, но я не смел дотронуться до него или окликнуть, боясь быть схваченным, или разбудить его. Когда совсем стемнело и послышался звериный вой, ко мне вернулась способность двигаться, и я побежал, не оглядываясь, в сторону лагеря, покинув Артина, живого или мертвого — не знаю...

Примчавшись, задыхаясь, в лагерь и оказавшись в окружении людей, я немного оправился от пережитого потрясения, но сразу же вспомнил утреннюю историю с кражей и снова оледенел от ужаса попасть к жандармам, как мои друзья. Я завидовал участи Артина, не только освободившегося от этого ада, но оставшегося, как и мечтал, далеко в пустыне, вдали от общих могил. Не будь сестры, я бы бросился той ночью в Евфрат. Но я вспомнил о ней, представил, как она бродит, ища меня, в слезах, и пошел, озираясь, по лагерю, искать ее.

Несколько часов поисков оказались тщетны. Надеясь найти своих товарищей по группе, я тайком пробрался в темноте к сторожевому посту, слабо освещенному спереди. Подойдя поближе, увидел Забел и Искуи, стоявших по обе стороны входа. Рядом с ними не было жандармов или солдат, но они оставались на своих местах, что означало, что они связаны. Арутюна там не было видно.

Я долго бродил близ сторожевого поста, ища возможности поговорить с девушками и одновременно осматривая округу. Неподалеку, на краю дороги, ведшей к мосту, нашел сестру, оплакивавшую меня, укутавшись в наше одеяло.

Мы побежали на южный край лагеря, подальше от сторожевого поста. Там, найдя себе место, куда притулиться, заснули под открытым небом, укрывшись нашим прохудившимся покрывалом, забыв на радостях о голоде целого дня.

Погода стала значительно теплее: кто не забыл еще счета месяцам, говорил, что идет апрель, а многие с нетерпением ожидали Пасхи, рассчитывая почему-то вернуться на Пасху в родные места.

Нас не очень беспокоил распад нашей группы: я был даже рад, что мы избавились от девушек. Об Арутюне не было сведений. В те дни мы жили на наши последние куруши. Весенняя погода и, возможно, надежда на возвращение немного изменили облик лагеря: арабы приносили на рынок много разной зелени по невысоким ценам, помню особенно морковь, очень крупную и сладкую; кто мог, кормился морковью. Значительно понизилась смертность, постепенно были убраны все трупы и вынесены за пределы лагеря, в общие могилы.

Избегая встреч с девушками и с прежним нашим окружением, мы устроились на южной окраине лагеря, подальше от центра. Это было очень далеко от моста и рынка. Около полудня мы ходили за пропитанием. Однажды встретили на рынке Арутюна. Оказалось, что его не арестовали: отпустили в тот же день, узнав от девушек, что он не участвовал в краже. Девушек же отпустили через несколько дней, но они продолжали оставаться в окрестностях сторожевого поста и таскаться с солдатами.

Около двух недель наша тройка и другие, подобные нам, еще сохранившие способность передвигаться, держались на зернах недоспелого ячменя. В последние дни мы даже жарили зерна на огне. Мы были довольны своим положением и совсем не интересовались жизнью Забел и Искуи.

Вскоре, однако, в лагере наступили перемены.

На южной окраине лагеря, где у нашей тройки было место ночлега, отобрали около пяти тысяч человек, вывели их из лагеря и держали отдельно под надзором жандармов.

Через несколько дней новости стали более привлекательными: мы узнали, что им раздали муку́ и на следующий день отправили караваном на юг, вдоль русла реки. Больных и слабых оставили, пообещав отправить со следующими караванами.

Люди постарше из нашего окружения утверждали, что день отправления каравана совпал с Пасхой. На этом основании снова стали поговаривать — особенно верующие — о нашем освобождении и даже о возвращении на родину.

Появление новой надежды в лагере создало нетерпеливую спешку. Все хотели попасть в ближайшие караваны, получить муку и поскорее избавиться от лагерного кошмара. Люди тысячами переселялись к нам, на южную окраину лагеря. Это передвижение невозможно было контролировать. Теснота была такая, что на одного человека едва хватало места стоять на ногах.

Дальнейшие события показали, что это стихийное передвижение было вызвано не столько желанием получить муку́ или скорее обрести свободу, сколько интуитивным предчувствием надвигавшейся массовой резни, тем интуитивным предчувствием, которое выработалось в нас за длительное время испытаний и нечеловеческих мук.

Наша тройка тоже стремилась попасть во второй караван, но нам это не удалось. Между людьми, еще не лишившимися способности передвигаться, шла борьба не на жизнь, а на смерть. Многие, в том числе дети, гибли, растоптанные толпой, а представители власти, глядя со стороны на то, как слабые гибнут под ногами сильных, своих же соплеменников, ликовали, предвкушая ордена и награды от верховных палачей.

Непредвиденными способами последние оставшиеся в живых армяне сами же ускоряли осуществление плана истребления целой нации, проводимого руководителями государства.

Публикация Рубена Дишдишяна

Окончание следует

S U M M A R Y

Leonid Radzikhovsky
Rough consumers
Consumerism as ideology of new Russia.

Dmitry Yuriev
Legalization of loyalty
Power and an artist embracing.

Nina Tsyrkun
One for everybody

Evgeny Maizel
No intim
33 short films by the noted filmmakers in CHACUN SON CINEMA (France, 2007).

Vika Smirnova
A poem without a hero
Review of Jacque Rivette's NE TOUCHEZ PAS LA HACHE (France).

Olga Ziborova
Mrs X
Review of Peeter Simm's GEORG (Estonia — Finland — Russia).

Katya Tarkhanova
Full knitted jacket
Review of Dmitry Diachenko's RADIO DAY (Russia).

Evgenia Leonova
On all fours forward
Review of Andrei Malyukov's WE ARE FROM FUTURE (Russia).

Nina Tsyrkun
Knight Caine
Portrayal of Michael Caine.

Jeanne Moreau:
«I haven't dreamt of becoming a star, I looked for adventures»
Beatrice Toulon comments on statements of the actress.

Oleg Kovalov
Our response to Joyce
Joyce and Vertov: Russian vanguard as seen from the present day. The concluding installment.

Secret service of TV
Round table talk of IK on contemporary TV criticism.

Anna Melikian:
«Ask Andersen...»
Tamara Dondurei talks to the young filmmaker, scriptwriter and producer about young Russian cinema.

Sergei Loznitsa
Playing non-fiction
The noted documaker reflects over his latest films PRESENTATION and BLOCADE.

Neya Zorkaya
Literary daily round
Archive pages: ***We and abroad; Bloc-69'; Summer and autumn of 1974.*** *Essays from the archive of the noted film critic. The concluding installment of publication.*

«Elem Klimov. Unshot films»
Excepts from the book: friends and colleagues remember the noted filmmaker.

Ovakim Dishdishian
Rafting down the Euphrates
Memoirs devoted to the genocide of the Armenians.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

09--6848

22 ЯНВ 2009

Журнал издается при поддержке компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Журнал издается при поддержке Группы компаний GP

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Паисова, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 15.05.08. Подп. к печати 23.05.08
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,98
Заказ 0541. ООО «Принт Экспресс», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

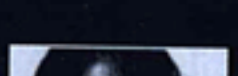
ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2008

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО



Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (495) 151-6751. Факс (495) 151-0272. E-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, К.БОГОСЛОВСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.БУРОВА, О.ЗИНЦОВА, А.КОСТЮКА, Н.КРИВУЛЯ, Л.МАЛЮКОВОЙ, К.РАЗЛОГОВА, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, А.ФОМЕНКО, А.ХРЖАНОВСКОГО, Н.ЦЫРКУН, А.ЯКОБИДЗЕ -ГИТМАНА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Можно ли влиять на российскую ментальность

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ОБЕРХАУЗЕН-2008
«СВ. АННА»-2008
КАНН-2008

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ГРИША БРУСКИН
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ
СЕМЕН ЭКШТУТ
ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АНДРЕЙ ЧУРСИН
МИХАЭЛЬ ХАНЕКЕ
МАНОЭЛ ДИ ОЛИВЕЙРА

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Сталинизм на экране
Тимоти О'Салливан: образ фронтира — фотография на пути к кино
Смех сквозь слезы отечественной культуры

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Сергей Соловьев. Друзья-коллеги
Семен Школьников. Военные мемуары
Микеланджело Антониони. СНИМАТЬ ФИЛЬМ — ЭТО ЖИТЬ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Ованим Дишдишян. ВНИЗ ПО ЕВФРАТУ НА ПЛОТАХ
Ольга Шевченко. ПОЙМА

Индекс 70402